

أوراق تركية

حول

الثقافة والحضارة

الكتاب الثاني

اللغة ... والأدب ... والفنون



ALPOMISH

بقلم

أ.د. / الصفصافي أحمد المرسى

إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع

أوراق تركيَّة

حول

الثقافة... والحضارة

الكتاب الثاني

اللغة... والأدب... والفنون

بقلم

أ.د/ الصفصافي احمد المرسى

القاهرة ٢٠٠٣

رقم الإيداع

٢٠٠٣/٤٢٢٣

الترقيم الدولي I.S.B.N.

977-5723-88-4

حقوق النشر

الطبعة الأولى ٢٠٠٣

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

ايتراك للنشر والتوزيع

طريق غرب مطار ألماتة عمارة (١٢) شقة (٢) ص.ب : ٥٦٦٢

هليوبوليس غرب - مصر الجديدة

القاهرة ت : ٤١٧٢٧٤٩ فاكس : ٤١٧٢٧٤٩

لا يجوز نشر أى جزء من الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله
على أى نحو أو بأى طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو بخلاف ذلك
إلا بموافقة الناشر على هذا كتابة ومقدماتاً .

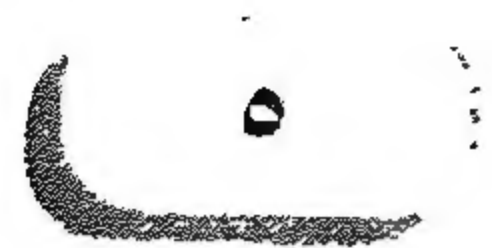
إهداء

إلى

﴿... كلٌّ مَنْ صَفَّتْ نَفْسُهُ، قَسَمَتْ - وَسَلَتْ
الطَّرِيقَ.. فَوُصِّلَ إِلَى مَحَبَّةِ اللَّهِ دُونَ
خَوْفٍ.. أَوْ طَمَعٍ.. بِلِذَاتِ الْحُبِّ...﴾

المؤلف

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



المطبعة ش. محمد عيسى

بازار في تركيا - ١٩٩٩ - ٢٠٠١



المؤلف يتسلم درع التفوق العلمى من رئيس جامعة المنصورة
د. احمد امين حمزة وعميد كلية الآداب د. محمد عيسى الخريزى
٢٠٠١م - ١٤٢٢هـ

حقائق

استكمالاً للأوراق السابقة التي دارت حول الثقافة والحضارة، وتناولت التاريخ القديم، والعثماني، والحديث لتركيا والأتراك.. فكان لابد من أن نتبع ذلك بالحديث عن اللغة التركية نشأتها.. وتطورها.. والأدب وبعض من سماته ومفرداته.. وهما من مقومات الثقافة والحضارة، بنفس القدر الذي يُعبّران به عن مقومات الهوية الشخصية للشعب.. أي شعب نبحث في مقوماته ومعطياته.

فاللغة التركية من مجموعة اللغات الإلتصاقية؛ شأنها شأن سائر اللغات.. نمت.. وتطورت.. وسارت في موكب الحضارة.. وعبرت عن مشاركة الترك عامة في صياغة الحضارة الإسلامية.. فكان لها مالها.. وعليها ما عليها... ثم كان الحديث عن الأدب؛ وقبل الخوض في هذا المضمار، قُمنّا بإطلاله على تاريخ الأدب التركي، وتقسيماته، وفقاً لتقسيمات المجتمع، فللعوام نتاجهم.. وللخواص معطياتهم.. تنقلنا من المنتديات الشعبية، والطرق الصوفية إلى مدارس الديوان وبلاطه.. وعرفنا بأهم خصائص الأدب الديواني [١٣٠٠ - ١٨٢٩م] وأدب فترة التنظيمات (١٢٨٣٩ - ١٨٩٥م ومدرسة [ثروت فنون ١٨٩٦ - ١٩٠٨م والأدب القومي ١٩٠٨ - ١٩٤٠م، وختمنا بالحديث عن هموم وقضايا الأدب المعاصر الممتد من سنة ١٩٤٠م إلى الوقت الراهن تقريباً.. يمكن أن يكون ذلك بمثابة الدراسة النظرية.. ثم أعقبنا ذلك بالدراسة التطبيقية...

بدأنا بالأدب والفنون الشعبية؛ فمن ملحمة البطل التركي الأوزبكي ألياميش وسيرته في منطقة التركستان، وكفاحه ضد الأعداء من القالموق الكفرة إلى فن خيال الظل والقره كوز والتأثر والتأثير المتبادل بينهما.. وكيف كان القره كوز تراثاً إسلامياً مشتركاً.

ثم أنتقلنا إلى إرهاصات الأدب الديواني والشعراء الذين يُعتبرون همزة الوصل بين الأدب الشعبي والأدب الديواني؛ فكان موضوع التلقى

الديني عند الشاعر يونس أمره.. وأعقبنا ذلك بنظرته إلى الإنسان، تلك النظرة التي أهلتها لكي يُحتفل به كشاعر إنساني عالمي من قبل منظمات الأمم المتحدة... ثم كان موضوع «ليلي والمجنون في الأدب الإسلامية» هادفاً به إبراز عوامل التوحد والتفاعل بين الأدب الإسلامي بكل شعبه وفروعه..

أما الدراسة التطبيقية للأدب الحديث والمعاصر.. فكانت وحدة الحضارة الإسلامية عند يحيى كمال بياتلي، وتجلياتها في ديوانه «قبتنا السماوية».. ثم كان الحلم بالمدينة الحديثة في «قيزيل ألما» عند ضياكوك آلب... وكيف كانت هذه القضية هي التي استلهمتها، أو لنقل ترجمتها النخبة المناضلة - بعد حرب الإستقلال التركية - إلى برنامج سياسي للجمهورية التركية التي أعلنت سنة ١٩٢٣م وتحول الحلم إلى واقع سياسي.. وتحققت استلهمات الشاعر، وأصبحت الجمهورية قائمة على الحكم الشعبي الديمقراطي، جناحها الفكر والفلسفة.. للتجارة، والصناعة.. والدين.. والفن مكانه.. كل «حسب جهده وطاقته»..

ومما لا شك فيه أن هذه المحاولات.. والتضاربات.. والتطلعات خلقت هموماً لدى الوطن.. والمواطن.. ولا بد أن يكون لهذه الهموم من صدى.. فكان ناظم حكمت هو نعم المعبر.. والمتغنى بأغنيات المنفى والمطحونين.. وإن كانت الزبانية قد طارده وسجنته.. ونفته.. إلا أنه حول السجين والسجان إلى أصدقاء... علمهم كيف يغنون.. ويتوحدون في مقابلة المحن.. وإن كانت الديكتاتورية قد أبعدته.. فإن طبقات الشعب قد أسكنته قلوبها، ووضعت تحت جفونها.. وغطته في مواسم البرد القارص برموشها.

لم أشأ إلا أن يكون للفنون الإيقاعية مكانها.. فاليد التي ترسم لا تختلف عن تلك التي تعزف.. والذي يحط الألوان هو تماماً كمن يعزف الألحان.. أو يدبج الستائر والأضواء.. فما الفرق بين حركة الفرشاة.. وحركة الأقدام..؟ فالأولى فوق اللوحة.. أما الثانية ففوق منصة المسرح وأمام النظارة ومن هذا المنطلق... انطلقنا مع فن المنياتور «المنمنمات» من أواسط آسيا بألوانه... وأقطابه إلى إيران والجزيرة.. حتى حط

الرحال في بلاد الأناضول وامتداد أراضي الدولة العثمانية.. فهو في منظورنا فناً اسلامياً مشتركاً؛ كاشتراكنا في خيال الظل والقراكوذ وليلي والمجنون ومعطيات الحضارة الاسلامية. ومن كل ذلك يتضح مدى التداخل بين عناصر الثقافة والحضارة.. وأن عناصر ثقافتنا الإسلامية قد توحّدت في بعض من سماتنا الحضارية.. وهذا مايمكن أن نفتخر به.. فقد وُحِّدَت الثقافة الاسلامية بين أجناس شتى.. وأعراق مختلفة.. ولغات تنتمي إلى أسرات لغوية متباينة.

إن هذه الأبحاث جميعها.. كانت أوراق مشاركات في مؤتمرات، أو ندوات أو مقالات مطلوبة.. نُشِرت.. أو أُلقيت وفقاً لما هو مذكور أمامها.. ولكن بتوفيق من الله شكلت في مجموعها.. مع أبحاث الكتاب الأول.. هيكلاً متماسكاً لمفردات الثقافة، والحضارة التركية، واللذان تشاركان في بناء صرح الحضارة الإسلامية وثقافتها...

أن كل بحث.. أو مقال.. أو محاضرة.. يمكن أن يكون وحدة واحدة في حد ذاته.. يُقرأ وحده.. ولكنه في السياق العام لبنة في بناء كلي.. وقد رأيت أن أستبعد من هذا الكتاب النصوص التركية حتى لا تكون عبئاً على الطباعة، وعبئاً لأطائل من وراءه للقارئ العربي المستهدف في هذا المقام.. واكتفيت بإيراد المصادر والمراجع والهوامش في نهاية كل بحث أو مقال متخفين قدر الإمكان من ثقل الأكاديمية المفرطة متوخين الإفادة بأقصر الطرق..

مما لاشك فيه؛ أن هذا قطر من غيث.. ولكن يكفيني أن أكون قد أجتهدت.. فإن أصبت فله الشكر والمنّة.. وإن أخفقت في بعض الوجوه.. فـ «فوق كل ذي علم عليم».. ولا أسأل غير الله حسن الثواب.. فعلى الله قصد السبيل..

المؤلف

أرض الجولف - مدينة نصر. القاهرة

شوال ١٤٢٣هـ = ديسمبر سنة ٢٠٠٢م

﴿ الورقة الأولى ﴾

أولاً:

﴿ اللغة التركية ﴾

- ماهي اللغة التركية
- اللغة التركية في موكب الحضارة الإسلامية..

اللغات التركية (*)

أولاً: ماهي اللغة التركية؟

يُطلق مصطلح «اللغات التركية» أو «لغات الترك» التي تنتمي إلى أسرة اللغات الأورالية الألتائية أو أسرة اللغات الالتصاقية على عدد من اللغات التي تنتمي إلى أصل واحد مفترض. وتوجد اللغات التركية في منطقة واسعة تمتد من وسط آسيا حتي غربها وشرقي أوربا. وقد انتشرت القبائل التركية بعد هجرة هذه الجماعات من موطنها الأقدم في وسط آسيا وعلى حدود الصين في إتجاه الغرب، وتكونت من لهجات هذه الجماعات لغات تميزت شيئاً فشيئاً عن بعضها البعض. وأهم هذه الجماعات التركية المهاجرة جماعات الأوغوز وجماعات القبچاق. تحرك الأوغوز إلى غرب آسيا بينما هاجر القبچاق إلى المناطق الشرقية من أوربا. وهكذا تكونت عدة لغات تركية في المنطقة الغربية من آسيا، وأهمها اللغة التتارية ولغة القازلق. وقد بقيت جماعات تركية كثيرة في وسط آسيا وكانت هجرات بعضها ذات مجال محدود. ولذا كانت للغات هذه الجماعات تاريخها الخاص بها. وهكذا تنوعت اللغات التركية وبدأت كل منها تاريخها المتميز.

وعلى الرغم من هذا التنوع فإن لغات الترك متقاربة في بنيتها النحوية تقارباً بعيداً. وتتفق هذه اللغات في المعجم الأساسي المشترك بصورة تسمح في حالات كثيرة أن يتفاهم أبناء بعض هذه اللغات وكأنهم أبناء لهجات مختلفة للغة واحدة. ومع هذا كله، فإنه من الممكن تصنيف اللغات التركية على أساس درجة تقارب كل لغة مع الأخرى إلى عدة مستويات لغوية، وفروع لغوية. ويقوم هذا التصنيف اعتماداً على الخصائص اللغوية الحديثة المتاحة لأكثر اللغات التركية، أما النصوص القديمة التي تمثل مستويات لغوية قديمة فهي قليلة، لا تقدم للباحث إلا

(*) أعدت هذه المادة العلمية الموسوعة العربية التي كان يشرف على إعدادها د. مصطفى لبيب

صورة شاحبة عن الحياة اللغوية القديمة.

النقوش التركية القديمة:

(١) ترجع أقدم النقوش التي وصلت إلينا بالتركية إلى منطقة نهر أورخون في بلاد المغول ولذا تسمى هذه النقوش نسبة إلى المكان باسم «النقوش الأورخونية». وقد دونت هذه النقوش في الفترة من القرن السادس أو السابع الميلادي علي وجه التقريب إلى القرن الحادي عشر الميلادي. وقد دونت هذه النقوش بخط قديم يسمى باسم الأبجدية الأورخونية ويقوم هذا الخط علي أساس الأبجدية الصغدية القديمة التي تقوم بدورها علي الأبجدية الآرامية القديمة. وتضم الأبجدية الأورخونية عدة حروف ذات أصل تركي، أخذوها لترمز بشكلها إلى كلمات بعينها.

(٢) تسمى المجموعة الثانية من النقوش التركية باسم النقوش الأويغورية - نسبة إلى جماعات الأويغور التركية - وقد توازي استخدام الخط الأورخوني مع الخط الأويغوري أكثر من قرن، وسادت الكتابة بالخط الأويغوري شيئاً فشيئاً، فانتهى استخدام الخط الأورخوني بصفة نهائية في القرن الحادي عشر الميلادي. وظل الخط الأويغوري هو الخط السائد عند قبائل الترك بصفة عامة، ثم تخلت عنه القبائل التركية التي أسلمت، فدخلت مجال الحضارة الإسلامية وكتبت بالخط العربي. وهكذا توازي الخط الأويغوري مع الخط العربي عدة قرون، وقد كتبت به القبائل التركية غير المسلمة في الصين حتي أوائل القرن الثامن عشر الميلادي. وهكذا ظل الخط الأويغوري مرتبطاً في تاريخ جماعات الترك بالتاريخ القديم لها.

(٣) النقوش البلغارية التركية هي المجموعة الثالثة من النقوش التركية القديمة، وقد دونت هذه النقوش في أرض أوربية علي عكس المجموعتين الأورخونية والأويغورية فقد دونت في وسط آسيا. وقد دونت النقوش البلغارية التركية في الفترة من القرن الثامن الميلادي إلى القرن الرابع

عشر الميلادي، ولذا هناك توازن تاريخي بين النقوش التركية القديمة في كل مجموعاتهما. واستمر هذا التوازي عدة قرون. ولقد عرفت منطقة بلغاريا من القرن الثامن إلى القرن الرابع عشر للميلاد ازواجاً لغوياً، كان الشعب يتحدث بلغة سلافية، ووقع هؤلاء السلاف تحت حكم الترك الوافدين من آسيا وجنوب روسيا. وظل الازواج اللغوي في بلغاريا انعكاساً لتقسيم السكان إلى ترك حاكمين وسلاف محكومين. وقد وجدت عدة لهجات تركية في بلغاريا، وبادت أكثر هذه اللهجات التركية بسيادة اللغة البلغارية السلافية.

اللغات التركية ذات التراث:

اللغة التركية:

اللغة التركية هي لغة الدولة العثمانية ولغة الجمهورية التركية أهم اللغات التركية في العصر الحديث، وهي أهم اللغات التركية في التعبير عن الحضارة الإسلامية. ويرجع تاريخ اللغة التركية إلى القرن الخامس عشر الميلادي. وقد ازدهرت اللغة التركية في إطار الدولة العثمانية، ولذا تأثرت كثيراً بالعربية والفارسية، وكانت اللغات العربية والفارسية والتركية، تستوعب مجالات التعبير الحضاري في الجناح الغربي والأوسط من العالم الإسلامي. وتسمى اللغة التركية في هذه الفترة باسم التركية العثمانية، وكانت تدون بالخط العربي. وقد عاشت التركية العثمانية في إطار الحضارة الإسلامية، وكانت المثل الثقافية في إطار الدولة العثمانية تجعل اللغتين العربية والفارسية أهم أدوات الثقافة الرفيعة. وأدى هذا الاهتمام بالعربية والفارسية إلى دخول عدد كبير من الألفاظ العربية والفارسية إلى التركية، ويتضح هذا التأثير بصفة خاصة في المجالين الثقافي والعلمي. وفوق هذا فقد كانت العربية لغة الدين.

وقد دخلت اللغة التركية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مجالات التعبير عن الحضارة الحديثة، فتأثرت باللغة الإيطالية وباللغة الفرنسية في ألفاظ الحضارة والمصطلحات العلمية. وبدأ بعض الكتاب

يطرحون قضية التجديد اللغوي بإعتباره الطريق نحو التقدم والحضارة، ونادي كثيرون بالأقلال من الألفاظ الكثيرة العربية والفارسية التي كان الفصحاء يتبارون في حشدها، وطالب البعض بمحاولة الاقتراب من لغة الشعب في التعبير عن الأدب. وظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين محاولات لإصلاح نظام الكتابة بإضافة علامات تجعل الكتابة التركية أصدق تعبيراً عن النطق التركي. وعندما ألغيت الخلافة سنة ١٩٢٤، وأعلنت الجمهورية التركية دولة علمانية كانت تركيا أول دولة تنفصل بإرادة حكامها عن الإطار الإسلامي الحضاري، وتولي وجهها شطر الغرب. وفي هذا العام أيضاً كانت المحاولات الروسية الجنوبية لفصل الأقاليم الجنوبية عن الارتباط الحضاري بباقي أنحاء العالم الإسلامي قد اتخذت شكلاً رسمياً، وذلك بتعديل نظام كتابة اللغات التركية في جنوب الاتحاد السوفيتي من الخط العربي إلى الخط اللاتيني، ثم كان إعلان التحول عن الخط العربي إلى الخط اللاتيني في تدوين اللغة التركية سنة ١٩٢٨ نقطة حاسمة في التاريخ اللغوي والحضاري التركي، فكان إعلاناً بالتحول عن الارتباط بالعربية والفارسية ودعوة إلى تغريب اللغة التركية. وقد حاولت الحكومات التركية بقرارات رسمية التخلص من كلمات عربية وفارسية كثيرة كانت قد دخلت التركية، وإحلال كلمات تركية بديلة. وعلى الرغم من هذه المحاولات فقد ظلت نسبة عالية من الألفاظ العربية والفارسية مستقرة في اللغة التركية، وما تزال الدولة تسمي نفسها رسمياً باسم Türkiye Cumhuriyeti بون رفض كلمة «الجمهورية» وهي كلمة عربية. ولكن تحول نظام الكتابة عن الخط العربي إلى الخط اللاتيني أوقف دخول كلمات عربية جديدة وفتح الباب لدخول ألفاظ كثيرة من اللغات الأوربية.

اللغة الأذارية:

اللغة الأذارية هي لغة أذربيجان، وتسمي هذه اللغة باسم «أذري». وتعد اللغة الأذارية أقرب اللغات من جانبي البنية النحوية والمعجم الأساسي من اللغة التركية، ومن الممكن أن يتفاهم أذري بلفته مع تركي أناضولي

بلغته في موضوعات كثيرة دون أن يكون أحدهما قد تعلم لغة الآخر، وكان اللغتين لهجتان للغة واحدة. واللغة الأذرية هي اللغة السائدة في جمهورية أذربيجان السوفيتية الاشتراكية سابقاً - وعاصمتها باكو، وتوجد جماعات أذرية في إيران. ويقدر عدد أبناء اللغة الأذرية بحوالي ثلاثة ملايين ونصف (١٩٥٩)، ثلاثة أرباعهم في جمهورية أذربيجان.

وكانت اللغة الأذرية في إطار الحضارة الإسلامية إحدى اللغات التي صنفت بها المؤلفات الأدبية. وهناك تراث أدبي أذري منذ القرن الثالث عشر الميلادي، وبهذا تكون الأذرية أقدم في الاستخدام الأدبي من اللغة التركية وكان الأدباء الأذريون يجيدون العربية والفارسية، ولذا ظهرت ألفاظ عربية وفارسية كثيرة في أشعارهم وكتاباتهم. وظهرت محاولات عند بعض الأدباء للإقتراب من لغة الشعب، والاقبال من التفاصح بالعربية والفارسية. وكانت الصحافة الأذرية في أواخر القرن التاسع عشر عاملاً مبلوراً للوعي الوطني الأذري في إطار النهضة الإسلامية. ولكن إعلان جمهورية أذربيجان السوفيتية (١٩١٨)، ثم تحويل نظام تدوين اللغة الأذرية من الخط العربي إلى الخط اللاتيني (١٩٢٤)، إلى الخط الكيريلي الروسي (١٩٣٩) حددت الوجهة الحضارية للغة الأذرية إلى داخل الاتحاد السوفيتي، أما في إيران فتكتب اللغة الأذرية إلى اليوم بالخط العربي، وبذلك بدأت مرحلة جديدة في أذرية الإطار الحضاري السوفيتي، فإذا كان الترك في جمهورية تركيا أحلوا محل كلمة «انقلاب» كلمة تركية الأصل هي Devrim فإن اللغات التركية في الاتحاد السوفيتي - ومنها الأذرية - تستخدم في هذا الصدد كلمة revolutsiya عن اللغة الروسية.

اللغة الجغتائية:

اللغة الجغتائية - إحدى اللغات التركية ذات التاريخ الأدبي والثقافي، وقد دون الأدب الجغتائي منذ القرن الثالث عشر الميلادي بالخط العربي. وكانت اللغة الجغتائية في عهد الإسلام زاخرة بالألفاظ الفارسية والعربية،

وكان تراثها محاكاة للتراث الفارسي والعربي. وظلت اللغة الجغتائية أهم لغات شرقي دولة التتار، إلى أن قام الأوزبك بطرد التتار من وسط آسيا وشرقي إيران في القرن السابع عشر، فأخذت لهجتهم الأوزبكية في السيادة. واليوم يتحدث باللغة الأوزبكية حوالي ستة ملايين، أكثرهم في جمهورية التاجيك والقرغيز والقازاق.

اللغات الوطنية للشعوب التركية في الاتحاد السوفيتي «سابقاً»:

هناك مستويات لغوية كثيرة توصلت بها الجماعات التركية في جنوب أوروبا ووسط آسيا، وكان استخدامها مقصوراً على الحياة اليومية عند هذه الجماعات. أما في مجالات الثقافة فقد كانوا - عند الضرورة - يتعاملون بغير لغاتهم المحلية. ولكن السياسة اللغوية للاتحاد السوفيتي جعلت هذه المستويات اللغوية المحلية لغات وطنية، وبوت هذه اللغات بالخط اللاتيني سنة ١٩٢٨، وكانت الأذرية قد دونت بهذا الخط منذ سنة ١٩٢٤. ثم عدل نظام الخط منذ سنة ١٩٢٤. إلى الخط الكيريلي سنة ١٩٣٨ وسنة ١٩٤٠.

وأهم هذه اللغات الوطنية للشعوب التركية في الاتحاد السوفيتي:

(١) اللغة الأوزبكية: وهي أهم اللغات التركية في الاتحاد السوفيتي، ويتحدث بها أكثر من ستة ملايين أكثرهم في جمهورية أوزبكستان، وتوجد جماعات أوزبكية في جمهورية التاجيك وجمهورية القرغيز وجمهورية القازاق. وتعد اللغة الأوزبكية أهم اللغات في جمهورية أوزبكستان إذ يشكل أبنائها أكثر من ٦٠٪ من مواطني هذه الجمهورية.

- اللغة الباشكيرية: هي اللغة التركية السابعة في الاتحاد السوفيتي، يتحدث بها حوالي مليون، أكثرهم في جمهورية الباشكير، وتوجد جماعات قليلة من الباشكير في جمهوريات أخرى داخل الاتحاد الروسي.

- اللغة القيزغيرية: هي اللغة التركية الثامنة في الاتحاد السوفيتي، يتحدث بها حوالي المليون، أكثرهم في جمهورية القرغيز.

(٢) اللغة التتارية: تعد اللغة التركية الثانية في الاتحاد السوفيتي، ويتحدث بها حوالي خمسة ملايين، أكثرهم في جمهوريتي التتار والباشكير

وكلتاها من جمهوريات الاتحاد الروسي الذي يتكون من جمهوريات أخرى في الاتحاد السوفيتي، ولكن التتار يشكلون في جمهورية التتار حوالي نصف السكان فقط. والباقيون من الروس والشوباش.

(٣) اللغة القازاقية: تُعد لغة القازاق اللغة التركية الثالثة في الاتحاد السوفيتي يبلغ عدد أبنائها أقل من أربعة ملايين، أكثرهم في جمهورية كازاخستان أي جمهورية القازاق، وتوجد جماعات قازاقية في الاتحاد الروسي وأوزبكستان.

(٤) اللغة الأذرية: هي اللغة التركية الرابعة في الاتحاد السوفيتي. يتحدث بها حوالي ثلاثة ملايين، أكثرهم في جمهورية أذربيجان، وهناك أقليات أذرية في جمهوريتي جورجيا وأرمينيا. وذلك بالإضافة إلى وجود الأذرية خارج الاتحاد السوفيتي في إيران. وقد دونت الأذرية منذ القرن الثالث عشر الميلادي بالخط العربي، وتدون إلى اليوم خارج الاتحاد السوفيتي بالخط العربي، ولكنها تدون في الاتحاد السوفيتي بالخط الكيريلي الروسي.

(٥) اللغة الشوباشية: هي اللغة التركية الخامسة في الاتحاد السوفيتي، يبلغ عدد أبنائها حوالي المليون ونصف، يعيش حوالي نصفهم في جمهورية الشوباش، أما الباقيون فهم في جمهوريات أخرى داخل الاتحاد الروسي.

(٦) اللغة التركمانية: هي اللغة التركية السادسة في الاتحاد السوفيتي، يتحدث بها حوالي مليون في الاتحاد السوفيتي أكثرهم في جمهورية التركمان وهناك جماعات تركمانية خارج الاتحاد السوفيتي في شمال العراق وتركيا وإيران وشمال غرب أفغانستان والقوقاز. وكانت تدون بصورة منتظمة منذ القرن السابع عشر بالخط العربي إلى أن عدل الاتحاد السوفيتي نظام التدوين إلى الخط اللاتيني ثم إلى الخط الروسي، وبذلك تدون التركمانية داخل الاتحاد السوفيتي بالخط الكيريلي الروسي وخارج الاتحاد السوفيتي بالخط العربي.

وهناك لغات وطنية أخرى داخل الاتحاد السوفيتي، منها لغة الياقوت (٢٥٠.٠٠٠)، ولغة القاراقلباق (٢٥٠.٠٠٠)، واللغة الكوميكية (١٢٥.٠٠٠) ولغة الجوجوز (١٢٥.٠٠٠)، ولغة الأويغور (١٠٠.٠٠٠)، فضلاً عن أقليات لغوية أخرى يقل عددها عن مائة ألف.

وقد كان تعديل نظام التدوين إلى الخط الروسي بالنسبة للأذرية والتركمانية وتدوين باقي المستويات اللغوية المحلية وإعلانها لغات وطنية في إطار السياسة اللغوية للاتحاد السوفيتي. وتتضح ملامح هذه السيادة اللغوية مما يأتي:

(١) تكوين أبجديات جديدة للشعوب التي لم تكن لها لغات وطنية مكتوبة خاصة بها ولبعض اللغات المكتوبة الجديدة التي كانت تتخذ الخط العربي أساساً لتدوينها. وشكلت لهذا بعد ثورة ١٩١٧، «لجنة مركزية للأبجدية الجديدة». وقد وضعت اللجنة في أواخر العقد الثالث أبجديات جديدة تقوم على الأساس اللاتيني. وبذلك قطعت الصلة مع الخط العربي رمز الحضارة الإسلامية.

(٢) أثبت التطبيق أن اتخاذ الحروف اللاتينية عند الجماعات التركية يجعل علاقاتها مع اللغة الروسية محدودة. ولذا قرر المؤتمر الأول لكل روسيا ١٩٢٢ الموافقة على مشروع تعديل نظام التدوين إلى الخط الروسي. وبذلك أصبحت هذه اللغات التركية تدور في الإطار الحضاري الروسي. ودخلت اللغة الروسية برامج التعليم بإعتبارها اللغة الأجنبية العالمية، فأصبحت هي اللغة الثانية عند الشعوب التركية داخل الاتحاد السوفيتي. (٣) أصبحت اللغة الروسية مصدر الألفاظ الحضارية والمصطلحات العلمية، وقد أوضحت دراسة مفردات الصحف الأوزبكية أنه في سنة ١٩٢٣ كان ٢٨٪ من الكلمات من أصل عربي وفارسي و ٢٪ من أصل أوربي، وفي سنة ١٩٤٠ قلت الألفاظ ذات الأصل العربي إلى ٢٥٪ وزادت الألفاظ الروسية والأوربية إلى ١٥٪. وقد زاد معدل التغير في كلا الاتجاهين. تناقص الألفاظ العربية الفارسية وزيادة الألفاظ الروسية والأوربية. أما

في مجالات العلوم الطبيعية والاجتماعية فإن اللغة الروسية هي المصدر الوحيد بلا منازع، ويتضح هذا من دراسة المصطلحات الأساسية للكيمياء في لغة الباشكير، نجد ١٣٢٠ مصطلحاً أورياً بصيغته الروسية ونجد ١٤٩ كلمة باشكيرية، وفي مصطلحات علوم الطبيعة نجد ٣٤٤ كلمة باشكيرو ١٤٢٠ اصطلاحاً أورياً بصيغته الروسية. وهكذا نلاحظ أن الاتجاه العام في تكوين ألفاظ الحضارة والمصطلحات العلمية في اللغات التركية داخل الاتحاد السوفيتي يتلخص في العبارة الآتية: «تؤخذ مفردات الاصطلاحات كاملة تقريباً من اللغة الروسية بدون تغيير في الهجاء. ويسفر هذا أيضاً عن تقريب جميع اللغات الوطنية بعضها البعض الآخر، وكذلك من اللغة الروسية.

ثانياً: الأبجديات التي استخدمتها اللغة التركية:

يمكن القول بإرتياح أنه لا توجد لغة بين لغات العالم تضارع اللغة التركية في عدد الأبجديات أو الخطوط التي غيرتها أو استخدمتها. فالوثائق العلمية تثبت أن اللغة التركية علي مدي ألف وثلاثمائة عام استخدمت اثنتا عشر أبجدية مختلفة هي:

أبجديات: كوك توركية، صفدية، أيغورية، مانية، براهيمية، سريانية، عربية، أغريقية، أرمنية، عبرية، لاتينية، وسلافية.

ولو استبعدنا الأبجديات الثمان الي كانت محدودة الاستخدام كالصفدية وألمانية والبراهيمية والسريانية والأغريقية والأرمنية والعبرانية لبقينا لدينا خمس أبجديات أو لنقل خمس خطوط هامة استخدمها الأتراك علي مر التاريخ وهي الكوك تورك والأيغوري، والعربي، واللاتيني والسلافي ويمكن إرجاع هذا التغيير المتتالي في مدة لم تتجاوز ألف وثلاثمائة عام إلي اتساع الرقعة الجغرافية التي انتشر فيها الأتراك وتعدد المدن التي دخل الترك تحت دائرة نفوذها، أو شاركوا في بناءها أثناء ترحالهم وتنقلهم أو خلال فتوحاتهم المتعاقبة وتدينهم بديانات متعددة.

وسنحاول في هذه العجالة أن نجول بين تلك الأبجديات لنتعرف عليها في ضوء ماتوفر لدينا من مراجع ووثائق علمية.

(١) أبجدية كوك تورك:

طبقاً لآخر الوثائق التي تتوفر لدي الباحثين فإن أول أبجدية استخدمها الأتراك هي أبجدية الـ «كوك تورك» ويمكن تسميتها أيضاً بـ «كتابات الرونيك التركية القديمة» نظراً لتشابهها مع كتابات أو خطوط الرونيك الاسكندنافية وقد وجدت نقوش كثيرة بعد أن اكتشفها العالم اللغوي الدنمركي الشهير ويلهلم طومسون «Vilhelm Thomson» في ١٥ نوفمبر سنة ١٨٩٣. ومع أن النقوش التي اكتشفت بين وادي «طالاس» ببلاد القيرغيز وحوض «نهر ينيسي» الأعلى غنية بحروفها وأشكالها إلا أنها حديثة العهد ولا يعرف تاريخ بدايتها بالضبط ولكن ما عرف فقط هي النقوش التي وجدت في بلاد المغول بالقرب من نهر أورخون وفي المناطق الشمالية من نفس البلاد، فبعضها يرجع إلى أسرة «كوك تورك» الثانية (٦٨٢ - ٧٤٥) وبعضها الآخر يعود إلى عهد دولة الأيغور في بلاد المغول (٧٤٥ - ٨٤٠) ويعتبر نقش كول تكين «Kül Tgin» هو الوحيد بين هذه النقوش الذي يعرف تاريخ كتابته بالضبط فقد أقيم في أغسطس سنة ٧٣٢ طبقاً للكتابات الصينية الموجودة عليه. أما النقوش الأخرى فكل تواريخها تقريبية وأقدمها يرجع إلى ما بين (٦٨٥ - ٦٩٣) ويعود هذا النقش إلى ايلتريش قاغان «مؤسس الأسرة الثانية للكوك تورك».

ويُعد «كتاب الفال» الذي وجد في تركستان الشرقية أقدم نص مكتوب بهذه الأبجدية وهو مكون من حوالي مائة صحيفة ويرجع إلى القرن التاسع الميلادي.

وأبجدية أورخون تتكون من ثمان وثلاثين حرفاً وهي تزيد عن الأشكال التي كانت مستخدمة في العهد السابق عليها مباشرة بمائة وخمسين شكلاً. وكانت الكلمة في هذه الأبجدية تتكون من مقاطع أو هجاءات.

وطبقاً لما ذهب إليه طومسون فإن الاحتمال الأكثر قبوله هو أن هذه الأبجدية قد اشتقت من أصل سامي كالآرامية مثلاً وانتقل إلى هذه الديار عن طريق أبجدية فارسية أخرى. وقد استند طومسون في نظريته تلك على التشابه الكبير بين بعض حروف هذه الأبجدية وحروف الأبجدية الآرامية كما أن أبجدية الـ «كوك تورك» القديمة تكتب هي الأخرى من اليمين إلى اليسار، ويعد هذا دليلاً على أنها اشتقت من أصل سامي وربما يكون أتراك الغرب قد أخذوها عن طريق المسيحيين الذين كانوا يعيشون في المناطق القريبة من الصحاري الواقعة شمال «تيان شان» ويتحدثون الصغدية.

٢) الأبجدية الصغدية:

يُعتبر الصغديين من أهم الشعوب الإيرانية التي كان للأتراك بهم صلات حضارية بعد الصين. فلقد اكتشف الباحثون الكثير من النقوش التركية التي كتبت بالخط الصغدي متناولة العلاقات التركية الصينية والصغدية وكان أقدمها هو النقش الذي أقيم سنة ٥٨١، كما أن هناك نقش آخر يعود إلى بداية القرن التاسع كتب بثلاث لغات هي التركية والصينية والصغدية. وجميع الأدلة العلمية تفيد أن الأتراك قد دخلوا لفترات طويلة في دارة التأثير الحضاري الصغدي واللغة الصغدية.

ويمكن الاعتقاد أن الأتراك الأيغور قد استخدموا هذه الأبجدية بعد انهيار دولتهم في مغولستان (٧٤٥ - ٨٤٠) وهجرتهم إلى شرق التركستان. ومع أن النصوص التركية التي كتبت بالصغدية قليلة إلا أنها تعود كلها إلى البوذيين الأيغور.

كما سبقت الإشارة فالصغدية مشتقة من أصل سرياني سامي.

٣) الأبجدية الأيغورية:

يُعد الخط الأيغوري أو الأبجدية الأيغورية من أكثر الأبجديات انتشاراً بين الأتراك بعد تركهم خط الرونيك الاسكندنافي. وهو مشتق من الخط الصفدي ولكنه أكثر سهولة وطواعية في الكتابة عنه.

وبالرغم من أن هذا الخط لا يغطي احتياجات اللغة التركية إلا أنه ظل مستعملاً من قبل الأتراك فترة طويلة. فمعظم المخطوطات الأيغورية المتعلقة بالديانة البوذية التي انتشرت بين الأيغور في تركستان الشرقية ولمدة أربعمئة سنة منذ منتصف القرن التاسع كانت كلها مكتوبة بالخط الأيغوري. كما أن النصوص المانية والمسيحية النستورية التي كتبت بهذا الخط ليست قليلة.

وأقدم المخطوطات الأيغورية، نص متعلق بالديانة المانوية يعود إلى القرن الثامن. كما أن الأدب البوذي الذي كتب بالأيغورية قد وصل إلى نقطة النمو والكمال في القرنين التاسع والعاشر حيث ترجمت إليه كثير من الأعمال الصينية البوذية.

وقد استخدمت الأبجدية الأيغورية خارج حدود الدولة الأيغورية التي تكونت في تركستان الشرقية، فكما هو معروف فإن نسخة قينا من كتاب «قوتادغوبيليك» علم الحقيقة الذي استنسخ في هرات سنة ١٤٣٩ مكتوبة بالخط الأيغوري كما أن «أغوز قاغان داستاني» ملحمة أغوز قاغان ومعراج نامه «كتاب المعراج وخاصة النسخ الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس مكتوبة كذلك بنفس الخط. ويستفاد من الخطاب الذي أرسله السلطان محمد الفاتح إلى أوزون حسن بالأيغورية أنها كانت معروفة لدى كتاب البلاد العثمانية.

ولقد انتقلت هذه الأبجدية إلى المغول منذ منتصف القرن الثاني عشر وظلت مستخدمة بينهم حتى القرن العشرين.

٤) الأبجدية المانية:

كان الخط الماني بين الخطوط التي استخدمتها التركية علي مر العصور فلقد عرفت المانية أو دين ماني بين الترك منذ أزمنة مبكرة، فلقد أعلن الحاكم الأيغوري «بوغوقاغان» (٧٥٩ - ٨٧٠) أن المانوية هي الدين الرسمي للبلاد سنة ٧٦٢. ولقد قام الأيغور المانويين حتي قبل أن يهاجروا إلى تركستان الشرقية بتطويع الخط الماني وتطويره حتي يتلائم مع التركية. والخط الماني مشتق من الخط الاسترانجيلو الذي يعد همزة الوصل بين الخط الأرامي والسرياني.

والنصوص التركية المكتوبة بالأبجدية المانية محدودة جداً، ولا تخرج عن نطاق النصوص الدينية المانوية وقد وجدت في «طورفان» و«طونج هونج» وأشهرها مخطوطة بخط يد النبي ماني نفسه وهي عبارة عن أدعية توبة واستغفار ويمكن أن تكون ترجمة عن الصغدية.

٥) الخط البراهمي:

بعض النصوص التركية قد كُتبت بالخط البراهمي الذي يختلف اختلافاً كبيراً عن الخطوط الصغدية والأیغورية والمانوية، فالخط البراهمي هندي الأصل قد استخدم في كتابة اللغة السنسكريتية. وقد نقله المبشرون اليوزيون بين الأتراك في أواسط آسيا، كما قد أضافوا إليه بعض الاشارات التي تعبر عن الأصوات غير الموجودة في اللغة الهندية، ويكتب هذا الخط من الشمال إلى اليمين علي العكس تماماً من الخطوط السامية التي تكتب من اليمين إلى اليسار وهو من الخطوط ذات المقاطع المنفردة.

والنصوص التركية التي كتبت بهذا الخط تعتبر في غاية الأهمية بالنسبة لدراسة تطور اللغة التركية وإن كان من اللازم ألا يغيب عن الذهن أن هناك فوارق كبيرة بين تركية هذا الخط وتركية الخطوط الأخرى.

(٦) الخط السرياني:

لقد انتشر الدين المسيحي بين أتراك آسيا الوسطى والأيفور في تركستان الشرقية وخاصة المذهب النستوري وقد عثر الباحثون في ضواحي طورفان في تركسان الشرقية علي نصوص مسيحية أيفورية. وفي مكتبة برلين نصوص مسيحية تركية كتبت بالخط السرياني، كما وجدت شواهد قبور مسيحية تركية نقشت بالخط السرياني في داخل مغولستان وخاصة في منطقة «يدي صو». وهذه الشواهد تعود إلي الأتراك المسيحيين النسطوريين الذين يعيشون في أعماق منغوليا وتتحصر أزمنتها فيما بين القرن الثامن والرابع عشر.

وهذا الخط يكتب من اليمين إلي اليسار كبقية الخطوط السامية. وهو الخط الاسترنجيلو.

(٧) الخط العربي:

مما لا شك فيه أن الخط العربي يُعد أشهر الخطوط التي استخدمها الأتراك سواء من ناحية الإطار الزمني أو المحيط الجغرافي. فمنذ أن بدأ الإسلام في الانتشار بين الأتراك منذ أواسط القرن التاسع الميلادي وحتى أواسط القرن العشرين والأتراك يكتبون لغاتهم ولهجاتهم بالخط العربي. وكان الخط العربي مازال مستخدماً بين أتراك تركستان الشرقية والأويفور في ولاية «سنج يانج» الصينية حتي عهد قريب، ومازال هذا الخط مستخدماً بين التركمان والأتراك الذين يعيشون في كركوك بالعراق.

والخط العربي من الخطوط الهجائية السامية، تطور عن أحد الخطوط الآرامية. وكانت الأبجدية العربية في صدر الإسلام تكتب بالخطين الكوفي والنسخي، واندثر الخط الكوفي وترك مجاله لخط النسخ، وعلي هذا فإن الخط العربي الثالث المعاصر هو تطور لخط النسخ.

وكان أول من كتب التركية بالخط العربي بلا شك من القراخانيين هو محمود الكاشغري في معجمة الشهير «ديوان لغات الترك» الذي كتبه سنة ١٠٧٣ بهدف تعليم التركية لأبناء العربية وهذا المعجم من التركية إلى العربية وقد طوع التركية للخط العربي وحركاته المختلفة سواء الحركات الطويلة « الألف والواو والياء » أو الحركات القصيرة « الفتحة والضمة والكسرة » - حتى صارت التركية بالخط العربي لغة الكتابة السائدة منذ القرن الثاني عشر والثالث عشر (وكانت تُسمى الغزية أو التركية الشرقية) وأنضح نموذج لها في تلك الأزمنة هو كتاب «بهجت الحقائق، ولقد نجح محمود الكاشغري في المزج بين الخط العربي والإشارات الفارسية التي تعبر عن الحروف التركية غير الموجودة في العربية والتي استحدثها الإيرانيون بعد استخدام الخط العربي مثل الـ «ك» والـ «چ» والـ «ژ» والـ «پ».

وظلت الأبجدية العربية هي السائدة في الأمبراطورية العثمانية، وكان لها دورها البارز في تطوير اللغة التركية خلال تلك الفترة حتي أوصلتها إلى المنزلة الثالثة بين لغات الحضارة الإسلامية وإن كان مايؤخذ علي الخط العربي في كتابة التركية أن الحروف الصوتية العربية لم تكن لتغطي كل الحروف الصائتة في اللغة التركية. وخاصة الحروف الصوتية الدالة علي الضم ففي حين تعبر عنها التركية بأربعة حروف هم «ه، ة، ا، اُ» فإن العربية تعبر عنهم بحرف واحد هو «الواو» لأن التركية لا تعرف التشكيل.

(٨) الأبجدية الأرمنية:

بعد أن قضى الأتراك السلاجقة علي الدولة الأرمنية في شرق الأناضول في أواسط القرن الحادي عشر أضطر الكثير من الأرمن إلي الهجرة إلي القرم والاستيطان بها. ثم ذهب البعض منهم فيما بعد إلي أوكرانيا الغربية واستقروا هناك. وقد عاش هؤلاء الأرمن مئات السنين متعاونين ومتحابين مع الأتراك القيقاق في القرم وأوكرانيا، وكان من نتيجة هذه الحياة المشتركة أن قبل الأرمن دين ولغة هؤلاء الأتراك القيقاق وأصبحوا يستخدمون اللغة القيقاقية في الكتابات الكنائسية والرسمية. ولكنهم كانوا يكتبون تلك الكتابات بالخط الأرمني.

والخط الأرمني من أصل آرامي. وأكثر الكتابات التركية بالخط الأرمني تُعد وثائق رسمية وكانت بعض هذه الوثائق التي تعود إلي القرنين السادس عشر والسابع عشر موجودة في كييف إلي سنة ١٩٤٣، ولكنها أحرقت أثناء الانسحاب الألماني سنة ١٩٤٤، ولكن مازال هناك حوالي ثلاثون مخطوطه تركية بالخط الأرمني موجودة في مكتبات العواصم العالمية مثل فيينا وباريس وپرسلاف وقراقوف وبين هذه المخطوطات قاموس بالقيقاقية الأرمنية.

(٩) الأبجدية العبرية:

كان «القرايملر» و«القراييلر» اليهود الذين ينتمون إلي أصل تركي ويعيشون في القرم حتي ١٩٤٣ وحالياً في أوكرانيا وليتفانيا يكتبون أعمالهم الدينية التركية بالخط العبراني. وأقدم التراجم التوراتية تعود إلي القرن السادس عشر والثامن عشر.

والقرايمليون يكتبون آدابهم التي تطورت تحت التأثير الغربي منذ القرن التاسع عشر بالخط الروسي أو اللاتيني.

(١٠) الأبجدية الإغريقية:

كان الأتراك اليونانيون الأرثوذكس والذين يتسمون بالقراسانيين ويعيشون في المدن التركية الكبيرة في الأناضول كإستانبول وأزمير حتي معاهدة تبادل المواطنين بين الترك واليونان التي عقدت ١٩٢٤ يكتبون لهجاتهم ومحاوراتهم التركية بالأبجدية الإغريقية.

وأقدم مخطوطة تركية قرامانية كتبت بالخط اليوناني = (الأغريقي) تعود إلي القرن السادس عشر، وهناك مخطوطات أخرى كثيرة تعود إلي القرنين السابع عشر والثامن عشر. ثم تم طبع عدد لا بأس به من الكتب التركية القرامانية في القرن الثامن عشر في المدن الكبرى كإستانبول وأزمير وبعض عواصم أوروبا، وإن كانت معظمها أعمال دينية.

(١١) الأبجدية اللاتينية:

كان الأتراك الأذاريون هم أول من استخدموا أبجدية تمت إلي الأصل اللاتيني بصلة فقد بدأت الأفكار التي تدعو إلي تغير الخط العربي إلي اللاتيني بين الأذاريين منذ القرن التاسع عشر. فلقد تقدم المفكر الأذري ميرزا فتحعلي آخوتروف بمشروع يقترح فيه إحلال أبجدية لاتينية سلافية محل الأبجدية العربية ولكن الوضع السياسي والاجتماعي لم يكن يسمح بتحقيق مشروع كهذا أو حتي مجرد مناقشته.

ولم يتحقق هذا إلا بعد الثورة الروسية وخاصة سنة ١٩٢٢ حيث تقرر بقانون فرض في جمهورية أذربيجان السوفيتية الاشتراكية سنتي ١٩٢٤/٢٢ تطبيق الحروف الحديثة في اللغة التركية الأذارية. ومع هذا لم تطبق في التعليم إلا سنة ١٩٢٥ وتعاقب استخدام الخط اللاتيني في جمهوريات الاتحاد السوفيتي وكان آخرها سنة ١٩٥٧ ثم أعقبها الأتراك الموجودون في الصين حين كان القازاق والأيفور حتي سنة ١٩٧٠ يكتبون

اللغة التركية الأيغورية بالحروف العربية ولكن بعد هذا التاريخ تقرر استخدام أبجدية جديدة مشتقة عن الأصل اللاتيني.

وكان أتراك الأناضول الذين يعيشون في تركيا الحالية يستخدمون الأبجدية العربية إلي حين صدور قانون الانقلاب اللغوي في الأول من شهر نوفمبر سنة ١٩٢٨ تحت رقم ١٣٦٣ منهيماً بذلك استخدام الخط العربي ومقرراً استخدام الأبجدية اللاتينية التي تتكون من تسعة وعشرين حرفاً.

وبهذا، فإن كان الخط اللاتيني قد سهل استخدام اللغة التركية في القراءة والكتابة وقلل من نسبة الأمية بين الأتراك الذين يزيد سنهم عن ست سنوات فوصلت سنة ١٩٧٠ إلي ٥٤٦٧٪ بينما كانت سنة ١٩٢٧ لا تتجاوز ١٠٦٪ بين الذين يزيد سنهم عن سبع سنين إلا أن هذا الخط قد خلق سداً منيعاً بين الأتراك المحدثين وثقافتهم وحضاراتهم السابقة ولم يعد في مقدور مثقفهم أو شبابهم الاطلاع علي ما خلفه لهم أجدادهم علي مدي مايزيد عن الف سنة من تراث فكري وعقلي وأدبي بل في كل مايتصل بفروع الحضارة الوارفة.

كذلك لابد من الإشارة إلي أنه في حين كان الخط العربي يوحد بين التراث أو الحضارة التي كانت تنتجها اللغة التركية في شتي لهجاتها أو اللغات التركية - كما يفضل المستشرقون واللغويون والباحثون الغربيون أن يسمونها - في مختلف بقاعها فإن الخط اللاتيني الذي استحدثت كل لهجة تركية فيه لنفسها ما يغطي احتياجاتها الصوتية جعل من العسير علي أبناء لهجة ما الاطلاع علي ما كتبه أبناء عموماتهم في لهجة أخرى بل يكون مدهشاً لغرابته علي حد قول الأستاذ الدكتور طلعت تكين أحد المتحمسين للخط اللاتيني.

(١٢) الأبجدية السلافية:

إن اللغة التركية بشتي لهجاتها أو لنقل اللغات التركية بين مختلف الطوائف التركية التي تعيش داخل جمهوريات الاتحاد السوفيتي أصبحت الآن كلها تكتب بالخط السلافي. وبهذا تقطعت وإلى الأبد الصلات الحضارية والثقافية التي كانت تربط الأتراك بماضيهم.

فالخط أو الإبجدية السلافية من أصل يوناني (إغريقي)، قام أحد رجال الكنيسة البيزنطية في أواخر القرن التاسع الميلادي بتطويره بما يتلائم مع سلافية الكنيسة القديمة، وظل هذا الخط مستمراً منذ ذلك التاريخ حتي يومنا هذا مع بعض التعديلات الطفيفة التي كانت تطرأ عليه من حين لآخر. ويسمى هذا الخط في روسيا وبلغاريا بالخط الكريلّي نسبة إلي موجهه «كريل».

ولقد تتابع استخدام الخط السلافي من قبل اللهجات التركية، كان أولها اللهجة الجواشجية المستخدمة بين أتراك بلغاريا في القرن الثامن عشر الميلادي علي يد المبشرين الروس ومن غرائب القدر أن تستخدم بقية اللغات أو اللهجات التركية هذه الأبجدية السلافية أيضاً علي أيدي الملحنين الروس وقد بدأ من سنة ١٩٢٤ حتي سنة ١٩٥٧.

ويجب ألا يُقبل بسهولة الادعاء الذي يذهب إلي القول بأن الأبجدية السلافية أكثر سهولة وطواعية للغات التركية، فلم يكن ولن يكون كذلك.

المراجع:

- 1- Prof. Dr. A. Caferoğlu, Kaşgarlı Mahmut Ist.1970.
- 2- Prof. Dr. A. Caferoğlu, Türk dili Tarihi Ist. 1970.
- 3- Prof. Dr. Talat tekin, Tarih boyunca TürkLerin yazıları, ulusal Kültür. Ekim 1978.
- 4- Ali Kemal Meram, Gök Türk imparatorluğu, Ist. 1974.
- 5- W.Bang ve R.Rahmeti, Oğuzkağan Destanı, Ist 1936.
- 6- Dr. Muharrem Ergin, Orhun abideleri, Ist.1970.
- 7- Cavit Tarhan Tutangıl, Türk harfların 50 yilda bir durum değeren dirmesi, ulusal Kültür. Ekim. 1970.

٨- د.محمود فهمى حجازى. المدخل إلى علم اللغة - القاهرة .. (بيون)

﴿ الورقة الثانية ﴾

اللغة التركية

في موكب الحضارة الإسلامية (*)

أثبت العلماء بأبحاثهم الطويلة أن اللغة التركية تدخل ضمن اللغات الأورالية الألتائية. وينتسب كلا الفرعين إلى سلاسل جبال الأورال التي تفصل أوروبا عن آسيا وجبال الألتاي في وسط آسيا. وأهم اللغات التي ترتبط باللغة التركية هي اللغة المجرية والفنلندية والمغولية. وتعد هذه اللغات أسرة لغوية واحدة. وتقوم هذه الوحدة على أساس اشتراك هذه اللغات في عدد من الخصائص البنيوية.

وأهم هذه الخصائص هو وجود التوافق الصوتي Vocalic Harmony بمعنى أن الحركة الأساسية في الكلمة تتحكم في باقي حركات اللواحق فتجعلها متوافقة معها. ويظهر التوافق الحركي هذا في كل اللغات الأورالية الألتائية بدرجات متفاوتة، وتكون أكثرها وضوحاً في اللغة التركية بكل فروعها، وهذا مما يسهل عملية تعلم هذه اللغة، وصحة كتابتها.

وتتفق اللغات الأورالية الألتائية في نظام البنية اللغوية، فكل هذه اللغات لغات لاصقة أو إلتصاقية، فهناك كلمات أساسية، ولواحق كثيرة تؤدي عدداً كبيراً من الوظائف النحوية. فإذا كانت اللغات الهندو - أوروبية واللغات السامية تعرف حروف الجر، فإن اللغات الأورالية الألتائية تعبر عن ذلك باللواحق. فإذا أردنا أن نقول مامعناه «في المنزل» قلنا بالمجرية «Hazba» وبالتركية «Evde». ففي المجرية كلمة Haz وفي التركية كلمة «Ev» تعنيان المنزل. أما تلك اللاحقة «da» في المجرية و«be» أو «da» في التركية فقد عبرتا عما نعبر عنه في العربية واللغات السامية الأخرى بحروف الجر «في» و«داخل» الخ وinside أو in في الانجليزية وغيرها.

(*) نشر هذا المقال ضمن كتاب الرياض رقم ٢ وعنوانه اللغة مفتاح الحضارة. العدد الثالث. مارس

١٩٩٤م. مؤسسة اليمامة الصحفية، بالرياض... المملكة العربية السعودية.

وهكذا فإن اللواحق تعبر في اللغات الأورالية والألتائية عن الوظائف النحوية، كما أن هذه اللواحق تؤدي معني الوجود والعدم والجمع والحرفة وماشابه ذلك.

وتعتبر اللغات الألتائية «الألطائية» الجناح الآسيوي من أسرة اللغات الأورالية الألتائية، وتتكون أسرة اللغات الألتائية من ثلاثة أفرع، الفرع التركي، والفرع المغولي، والفرع التونغوزي. ويمكن أن يضاف إليها الطبقة الأقدم للغة الكورية.

الخصائص المشتركة التي تسهل تعلم هذه اللغات:

تشارك اللغات الألتائية، وفروعها التركية في الخصائص الصوتية والبنائية والمعجمية التالية والتي تيسر مهارة اكتساب هذه اللغات أو إحداها فقط:

أولاً: الأصوات:

تتسم مجموعة هذه اللغات بعدد كبير من الحركات الصوتية، تصل في بعضها إلى سبع، وفي اللغة التركية إلى اثنتي عشرة حركة. ويسود نظام التوافق الحركي vocal harmony بين هذه اللغات. وهو نوع من المماثلة بين الحركات. فالحركات التي توجد في الكلمة الأساسية تتحكم في حركات اللواحق التي تلصق بهذه الكلمة. وهذا التوافق الصوتي هو الذي يتحكم في البناء الصرفي لتلك اللغات، ويعد من السمات المميزة لها والتي تيسر عملية تعلمها.

لا تظهر بعض الصوامت في أول الكلمة، أو يكون وجودها نادراً، ومن أهم هذه الصوامت الراء والزاي. فلا تكاد نصادف كلمات أصلية في اللغات الألتائية تبدأ بحرف «ر - R» أو بحرف «ز - Z» كما تتسم هذه اللغات بمحدودية المقاطع وأنواعها. فالمقطع في هذه اللغات يتكون من (حركة) «O» فقط أو من (حركة + صامت) «OL» أو من (صامت + حركة «BU») أو من

(صامت + حركة + صامت) «Bal» أو من (صامت + صامت + حركة + صامت + حركة + صامت) «Gramer» أو من (صامت + حركة + صامت + صامت + صامت) «Ders». وعلى هذا فلا يوجد مقطع يبدأ بصامتتين أو أكثر إلا من الكلمات المستعارة من اللغات الأخرى.

ثانياً: بناء الكلمة:

اللغات الألتائية - كما سبق القول - لغات لاصقة أي إلتصاقية، تتكون بنية الكلمة فيها من أصل تلصق به لواحق كثيرة، ومثال لذلك من اللغة التركية بائع النظارة gozlükcu نظارة: gozlük عين: goz بائعو النظارة: gozülkcüler . أما حرفة بيع أو صناعة النظارات فهي: gozlükçülük

تؤدي هذه اللواحق وظائف لغوية مختلفة، للتعبير عن زمن الفعل وعن النفي والجمع وعن المكان، وغير ذلك من المعاني التي تؤدي في اللغات الأخرى بوسائل لغوية مختلفة. ولا تعرف هذه اللغات حروف جر سابقة على الاسم، بل تؤدي معان عن طريق لواحق تأتي بعد الكلمة أي أنها ليست Perpositions بل Postpositions ويتضح ذلك في المثال التركي التالي: Evde منزل Evde في المنزل Evdedir يكون في المنزل.

لا تعرف اللغات الألتائية وفروعها التركية تصنيف الصيغ، من ناحية التنكير والتانيث، وينطبق هذا على كل أنواع الكلمات من أسماء وأفعال ومصادر وغيرها.

كما توجد مجموعات من المفردات الأساسية المشتركة بين مجموعة هذه اللغات وترجع معظمها إلى أصل اشتقاقي واحد. كذلك يضم المعجم المشترك بين هذه اللغات ألفاظاً أساسية في كل الأفرع التركيبية والمغولية والتونغوزية، ويشمل جسم الإنسان وعلاقات القرابة وأسماء الحيوانات والظواهر الطبيعية. وهذه الخصائص الصوتية، والصرفية والمعجمية

المشتركة تؤدي إلى سهولة تعلم هذه اللغات. وأن من يتعلم إحداها يمكنه التعامل مع الآخر أو الاستفادة من منابعها الحضارية في شتي فروع المعرفة.

ساحات اللغة التركية ومدي انتشار فروعها:

توجد اللغة التركية بشتي لهجاتها أو حسب المستخدم الأوروبي «لغات الترك» في منطقة واسعة، تمتد من وسط آسيا حتي غربها وشرق أوروبا، فقد انتشرت القبائل التركية في أواسط آسيا علي حدود الصين وداخلها وفي إتجاه الغرب، وتكونت منها لهجات تميزت عن بعضها شيئاً فشيئاً، فقد تحرك الأوغوز نحو غرب آسيا والقفجاق نحو شرق أوروبا وتكونت عن هذه الهجرات اللهجة التركمانية والتركية بلكناتها المتعددة، والتتارية ولغة القازاق. ورغم اتساع الرقعة الجغرافية فإن لغات الترك متقاربة في بنيتها النحوية، ومعجمها الأساسي مما يسمح في حالات كثيرة أن يتفاهم أبناء هذه اللغات وكأنهم أبناء لهجات مختلفة للغة واحدة. وقد عايشنا هذا بنفسنا في قزوين وتركستان الشرقية والغربية وإيران وبلغاريا ويوغوسلافيا - سابقاً - والمجر وألبانيا والبوسنة والهرسك والجبل الأسود، فكنت مع أهل هذه المناطق أتحدث بتركية استانبول وهم يتحدثون بلغاتهم ويتم التفاهم والنقاش بل والحوار العلمي فيما بيننا.

وإلي جانب النقوش التركية الأورخونية في بلاد المغول، والنقوش التركية الأويغورية بين جماعات الترك الأويغور والنقوش التركية البلغاية التي دونت في أرض أوروبية، فإن هناك لغات تركية ذات تراث مدون ومكتوب وأهم هذه اللغات التراثية:

- ١ - اللغة الأذرية: هي لغة أذربيجان، وتعد أقرب اللهجات من الناحية البنية النحوية والمعجم الأساسي من اللغة التركية المعاشة. وتعد اللغة الثانية في إيران وبها نتاج حضاري إسلامي ضخم في مجال الآداب والعلوم.

وبها ثروة هائلة من المفردات العربية والفارسية التي تسهل التعامل معها وتعلمها. وظلت اللغة الأذرية تكتب بالخط العربي إلى ١٩٢٤م - ١٣٤٦هـ ومازالت تكتب في إيران بالخط العربي إلى الآن.

ب - اللغة الجفطائية: وهي إحدى اللهجات التركية ذات التاريخ الأدبي والثقافي، ودون الأدب الجفطائي التركي بالخط العربي منذ القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، وهي زاخرة بالألفاظ العربية والفارسية، وتراثها محاكاة للتراث الفارسي والعربي، ومازالت اللهجة الأوزبكية التي قامت علي أراضي وسط آسيا وشرقي إيران هي المتحدث في جمهورية أوزبكستان الإسلامية، وبين جمهوريات التاجيك والقرغيز والقازاق.

وتعتبر اللغة التركية هي اللغة الأم بكل الجمهوريات التركية الإسلامية في آسيا الوسطي والتي استقلت حديثاً عن الاتحاد السوفيتي سابقاً. وأهم هذه اللغات المستخدمة قديماً وحديثاً والتي صمدت أمام الغزو اللغوي الروسي:

(١) اللغة القازاقية: تعد اللغة الثالثة فيما كان يسمى بالاتحاد السوفياتي ويتحدث بها الأتراك المسلمون في كازاقستان وبعض مناطق أوزبكستان.

(٢) أوزبكية: وسبقت الإشارة إليها.

(٤) الأذرية: وسبقت الإشارة إليها، وهناك محاولات لعودة الخط العربي إليها مرة أخرى.

(٥) اللغة الشوياشية: ويتحدث بها أتراك الشوياش سواء داخل جمهوريتهم أو داخل دول روسيا الحالية.

(٦) اللغة التركمانية: ويتحدث بها أتراك التركمان في تركمانستان وشمال العراق وتركيا وإيران وشمال غرب أفغانستان والقوقاز، وكانت تدون بالخط العربي حتي داخل روسيا إلي قرب نهاية النصف الأول من

القرن العشرين وما زالت تدون بالخط العربي خارج نطاق روسيا السوفيتية.

(٧) اللغة الباشكيرية: وهي لغة تركية يتحدث بها أتراك جمهورية الباشكير وجموع الباشكير المشتتين في دول الاتحاد السوفيتي السابق.

(٨) اللغة القيرغيزية: ويتحدث بها أتراك القيرغيز في جمهوريتهم والمناطق الأخرى المشتتين فيها.

وهناك مستويات لغوية تمسكت بها الجماعات التركية في جنوب أوروبا ووسط آسيا، وكان استخدامها مقصوراً على الحياة اليومية عند هذه الجماعات، وأهم هذه المستويات اللغوية التركية، لغة الياقوت، والقراقلياق، والكوميكية والجوجوز ولغة الأويغور، وأقليات أخرى يقل عددها عن مائة ألف ويتكلمون لهجات تركية خاصة بها.

العرب واللغة التركية:

إذا كانت اللغة العربية قد أثرت اللغة التركية بالكثير من المفردات المعجمية والنحوية ومصطلحات كل العلوم الدينية وبحور الشعر وعلوم الفلك والرياضة والطب والبيطرة وأن العالم التركي كان يقصد القاهرة والشام ومكة والمدينة وبغداد لدراسة علوم الدين والطب والرياضة الخ.. فإن هناك محاولات من قبل علماء أتراك وعرب قد بذلوا محاولات علمية لتعليم اللغة التركية للعرب. وكمثل لهذه المحاولات أذكر:

١ - ديوان لغات الترك: الذي ألفه محمود الكاشغري ١٠٧٣م لتعليم اللغة التركية للعرب، وكتبه بالأبجدية العربية مستخدماً حروفها الصوتية أي حروف العلة والحركات للتعبير عن الأصوات التركية، واستحدث حروفاً غير موجودة في العربية أو الفارسية للموائمة بين التركية والخط العربي.

ب - كتاب علم نافع في تحصيل صرف ونحو تركي: وقد قُدم الكتاب إلي السلطان وأوضح مؤلفه أن هدفه هو تسهيل تعلم اللغة التركية. وقد ترجم هذا الكتاب إلي الانجليزية والفرنسية منذ بداية القرن التاسع عشر.

ج - وجاءت المحاولة الثالثة من قبل عالم عربي وفد من أأندلس إلي بورصة لكي يتعلم اللغة التركية ويصنف فيها كتاباً. ذلك العالم هو «ابوحيان التوحيدي» وقد سمي كتابه «الإدراك في لسان الأتراك» وقد صنّفه حسب منهج عصره لتعلم نحو وصرف اللغة التركية مقارنة باللغة العربية وليسهل ذلك علي أبناء اللغة العربية.

وأواصر العلاقة توطدت بين العرب والترك بعد دخول الاسلام إلي أواسط آسيا وتخطيه بلاد ماوراء النهرين وحمل الأتراك لواءه إلي بلاد الصين والتبت ومنغوليا.

وزاد نفوذ الترك في الخلافة العباسية وشيدت لهم مدينة «سامراء» أو «سر من رأي» ثم أقاموا في البلاد العربية دويلات خاصة بهم كالطولونية والمملوكية، وكانت لغة الإمارة والإدارة والقيادة هي اللغة التركية المتخمة بالمفردات والمصطلحات العربية. وحمل الترك الغزنويون الإسلام إلي الهند وتركستان الشرقية والغربية ونتجت عن اختلاطهم بالأهالي في بلاد باكستان وأفغانستان الحالية اللغة الأوردية أي لغة الجيش المرابط وكتبوها بالخط العربي. وحمل الترك السلاجقة لواء الإسلام وردوا عنه كيد الحروب الصليبية. وورث العثمانيون الدور السلجوقي وتراثهم ومؤسساتهم العلمية. وطوروها ونقلوا الثقل الاسلامي إلي أوروبا ومشارف موسكو وأسوار قينا وضموا العالم الاسلامي من حدود الهند وايران، وفاس غرباً والمجر والبلقان شمالاً مروراً بكل الساحة العربية. ولم تمض أربعون سنة ١٥١٦/١٥٥٦م - ٩٢٣ - ٩٦٤هـ حتي كانت معظم البلاد العربية - فيما عدا المغرب الأقصى

وقلب الجزيرة - تحت لواء الحكم العثماني إلي أن سقطت الخلافة العثمانية سنة ١٩٢٤م.

وهكذا فقد قدر للدولة العثمانية - من بين دول الترك - أن تصبح إمبراطورية مترامية الأطراف، وأن تحكم شعوباً، ومللاً، ونحلاً غير متجانسة، وأن تكون أطول دول الترك بقاءً، إذ عمرت ٦٢٣ عاماً (١٢٩٩-١٩٢٢م) واختلف على عرشها أربعون حاكماً، ووليها من أيام السلطان سليم الأول (١٤٧٠-١٥٢٦م) إلي انقراضها إثنان وثلاثون سلطاناً خليفة. جمعوا في أيديهم السلطتين الزمنية والروحية، ودعي لهم علي منابر العالم الإسلامي السني طوال ٤٠٦ سنوات.

ولقد ذابت الشعوبية والعرقية والطائفية والقبلية والقومية خلال فترات القوة في الدولة العثمانية إلي أن تآمرت عليها - كممثلة وحامية للعالم الإسلامي - قوي الاستعمار والاستشراق والماسونية والصهيونية فأضعفتها وقسمتها إلي لقيمات حتي يسهل ابتلاعها علي حد قول شاعر الاسلام التركي الخالد محمد عاكف ارسوي الذي هاجر إلي مصر معارضاً للتغيرات التي أحدثها مصطفى كمال أتاتورك في تركيا.

ونبع في العهد العثماني طائفة من مشاهير علماء المسلمين ومشايخ الاسلام كابن كمال باشا، وأبو السعود أفندي، صاحب التفسير وسلطان المفسرين، وحاجي خليفة، وطاش كوبريلي، وطاهر البرصوي، والكوثري، والنورسي. واحتلت اللغة العربية المكانة الاولى في نفوس الاتراك، لدرجة ان أصدر السلطان سليم قراراً بأن تكون العربية هي لغة التدريس والتدوين، فكان يدرس بها كل العلوم الدينية والتطبيقية، بل كان العالم التركي يضع مؤلفاته أولاً بالعربية وإذا أراد لها الذيوع والانتشار بين بني جنسه ترجمها بعد ذلك إلي اللغة التركية.

ظل الأمر كذلك إلي أن وصل أنصار تركيا الفتاة إلي الحكم فقلبوا الوضع، وأقروا أن تكون التركية إجبارية في كل مراحل التعليم حتي في

الولايات العربية العثمانية الخمس عشرة مما صبح المناهج بصيغة التترك.

وهكذا اكتسبت اللغة التركية طوال العصر العثماني أهمية قصوى إلى جانب اللغة العربية في التعبير عن الحضارة الإسلامية منذ القرن الخامس عشر الميلادي - التاسع الهجري - ولذا زاد تأثرها بالعربية والفارسية. وكانت اللغات العربية والفارسية والتركية، تستوعب مجالات التعبير الحضاري في الجناح الغربي والأوسط من العالم الإسلامي. وكانت تدون آنذاك بالخط العربي. وتتمثل خطي الثقافة والعلوم العربية كأبواب للثقافة الرفيعة مما أدى إلى دخول عدد كبير بصفة خاصة في المجالين الثقافي والعلمي، وفوق هذا فقد كانت العربية لغة الدين الحنيف.

وقد دخلت اللغة التركية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - الثالث عشر الهجري - مجالات التعبير عن الحضارة الحديثة، فتأثرت باللغة الإيطالية والفرنسية في الفاظ الحضارة والمصطلحات العلمية للمكتشفات والمسرحية الحديثة، وكذا أنماط الأدب والفنون الأدبية الحديثة كالرواية والقصة والمسرحية والمدارس الأدبية الحديثة كالسوريالية والرومانسية والطبيعية والواقعية، وطالب البعض بالتجديد اللغوي، ومحاولة الاقتراب من لغة الشعب للتعبير الأدبي. وظهرت في أواخر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي وأوائل القرن العشرين محاولات لإصلاح نظام الكتابة، بإضافة علامات تجعل الكتابة التركية أصدق تعبيراً عن النطق التركي، حتي كان إعلان التحول عن الخط العربي إلى الحروف الحديثة المشتقة من الخط اللاتيني سنة ١٩٢٨م.

وكان ذلك نقطة حاسمة في التاريخ اللغوي والحضاري التركي. وعلي الرغم من محاولات الحكومات التركية بقرارات رسمية التخلي عن كلمات عربية، وإحلال كلمات تركية بديلة إلا أن نسبة الكلمات العربية أو تلك التي

هي ذات أصول عربية مازالت تمثل مالا يقل عن ٤٠٪ من الثروة المعجمية في اللغة التركية.

وإذا كان الأذريون هم أول من استخدموا الخط اللاتيني سنة ١٩٢٣ - ١٩٢٤م وفي التعليم ١٩٢٥م وأتراك الاتحاد السوفيتي السابق - كان آخرهم ١٩٥٧م فإن أتراك الأيغور في الصين ظلوا يستخدمون الخط العربي إلى ١٩٧٠م. وبذلك يكون معظم أتراك العالم الآن يستخدمون الخط اللاتيني المستخدم في تركيا منذ ١٩٢٨م وهذا بدوره مما أعاد ما يمكن أن نطلق عليه الوحدة الثقافية بين أتراك العالم. ومما لاشك فيه أنه بعد استقلال أتراك أواسط آسيا وازدياد نمو الكيانات المستقلة لأتراك شبه جزيرة البلقان وشرق أوروبا، والحركة السياسية النشطة لتركيا المعاصرة نستطيع أن نوافق علي الرأي القائل أن بدايات القرن الحادي والعشرين ستشهد عودة العنصر التركي الاسلامي ليلعب دوره المنتظر علي مسرح السياسة العالمية.

اللغة التركية علي الساحة العالمية:

يقترب المتحدثون باللغة التركية كلغة أولى من المائة والخمسين مليوناً وتجاوز الرقم المائتين إذا اعتبرناها اللغة الثانية في كثير من الدول والبلدان في شرق أوروبا والصين وتركستان الغربية والشرقية ومنغوليا.

ولذلك فقد أولت كل الجامعات العالمية ومراكز البحوث ومعاهد الاستشراق اللغة التركية اهتماماً بالغاً، وتدرس كذلك في مراكز البحوث السياسية، والاستراتيجية والمعاهد العسكرية ربما علي مستوي العالم كله شرقه وغربه والأمريكتين بل وحتى سيدني في استراليا. وتدرس اللغة التركية في المحاور التالية:

(١) كلغة تركية يتحدث بها جنس تركي له مكانته وبوره في المحافظ السياسية والعسكرية كما هو جار في الولايات المتحدة الأمريكية ودول حلف شمال الاطلسي.

(٢) كلفة أساسية من لغات دول أواسط آسيا وآسيا الصغرى ودول البلقان، كما هو حادث في أمريكا وأوروبا واليابان.

(٣) كلفة مهمة تمثل الرافد الثالث لمنتجات الحضارة الإسلامية وخاصة منذ العهد العثماني.

(٤) كلفة ضمن لغات دراسات الاستشراق المهمة.

(٥) ضمن الدراسات الإسلامية جنباً إلى جنب مع العربية والفارسية.

(٦) تعتبر لغة أساسية من لغات الأرشيف العثماني الذي تهتم به منظمات الثقافة العالمية وعلي رأسها «اليونيسكو».

اللغة التركية في العالم الإسلامي والعربي:

– تهتم بعض الدول الإسلامية كإيران وباكستان بدراسة اللغة التركية بشقيها العثماني والحديث.

أما في العالم العربي، فمصر هي الرائدة في هذه الدراسة فاللغة التركية تدرس في جامعة القاهرة وعين شمس والأزهر بمدينة القاهرة، وجامعة الإسكندرية وسوهاج وتكاد تكون لغة ثانية في كل أقسام التاريخ واللغة العربية والوثائق والمكتبات للإفادة منها في إعادة كتابة التاريخ والأدب الإسلامي المقارن والأرشفة العثماني، ثم تأتي العراق وسوريا والجزائر والمغرب وتونس وليبيا ولبنان أخيراً لتهتم بدراسة اللغة التركية، وإن كانت مازالت في بعض هذه الدول وقفاً على المراكز التراثية.

ومما لا شك فيه أن اللغة التركية الحديثة يمكن أن تلعب نفس الدور الذي لعبته سابقاً في نشر الإسلام في ربوع آسيا.. فهي الآن مدخلنا السياسي والثقافي والديني والتجاري إلى كل الجمهوريات التركية المسلمة المستقلة حديثاً، والتي هي في أمس الحاجة إلينا.. ديناً.. وفكراً.. ثقافة وتراثاً.. استثماراً وتجارة، ونحن في أمس الحاجة إليهم كأخوة في الدين والتراث والميراث الحضاري المشترك، وكبعد استراتيجي إسلامي وكخبرات

علمية وصناعية بديلة عن المستغل الغربي المتربص بنا الشرور. ومن يستطيع ان يفهم أخاه بغير لغته.. فاللغة هي وعاء الثقافة والحضارة، وهمزة الوصل بين الشعوب والقلوب،

وحري بنا ان نختم هذا المقال.. بكلمة قالها شاعر تركي ولد وفي فمه ملعقة ذهبية.. فترك الذهب.. واهتم بأمور وطنه وامته، فطارت سمعته وحلقت في كل الآفاق.. وترجمت أعماله إلى كل لغات العالم، ذلك هو المفكر والقاصّ والروائي والشاعر ناظم حكمت (١٩٠٢-١٩٦٣) حيث قال:

اروع أيامنا....

تلك التي لم نعشها بعد.

وأجمل كلمة، أود قولها...

تلك التي لم أتفوه بها بعد..

﴿ الورقة الثالثة ﴾

ثانياً: الأدب التركي:

﴿ اطلالة على تاريخ الأدب التركي ﴾

- تقسيمات الأدب التركي.
- طبقات المجتمع.
- (أ) الخواص.. والعوام.
- (ب) المدارس والبلاط.
- (ج) المنتديات الشعبية
- (د) الطرق الصوفية. والتكايا.
- الأدب الديواني:
- أدب التنظيمات (١٨٣٩ - ١٨٩٥م)
- ثروت فتون (١٨٩٦ - ١٩٠١م)
- الأدب القومي (١٩٠٨ - ١٩٤٠م)
- الأدب المعاصر (١٩٤٠ -)

ثانياً، الأدب التركي

اطلالة على الأدب التركي:

يقسم مؤرخو الأدب، الأدب التركي إلى نوعين رئيسيين هما:

(أ) الأدب الراقى.

(ب) الأدب الشعبي، كما يقسمون هذا الأدب إلى عصور وفترات معينة وهذا التقسيم لم يأت إعتباطاً بل إرتبط بأحداث تاريخية جسام. وأهم هذه المراحل:

(١) الأدب التركي قبل الإسلام .

(٢) الأدب التركي بعد الإسلام.

(٣) الأدب التركي تحت التأثير الغربى.

(٤) الأدب القومى. وقد يقسمون هذه المراحل إلى عصور أدبية داخلية كالأدب الديوانى، وأدب التنظيمات وأدب ثروت فنون وكذلك الأدب القومى، والأدب المعاصر.

أما أدب المرحلة الأولى ألا وهو الأدب التركي قبل الإسلام فلم تتضح هويته أو سماته بعد لاعتماده على وثائق ومراجع غير مدونة وكذلك لتناوله مراحل تاريخية بعيدة. أما أدب المرحلة الثانية فهو ما يمكن أن يُطلق عليه أدب عصر الأمة حيث أنه يشمل ما يقرب من ألف سنة.

ولو تتبعنا هذا الأدب فى هذه العصور لوجدنا أن لكل عصر سماته، فمثلاً هذا الأدب التركي الذى نشأ نشأة صوفية فى أواخر الدولة السلجوقية أى فى القرن الثالث عشر قد بدأ فى التطور خلال القرن الرابع عشر بعد أن تأسست الدولة العثمانية وبدأت فى الإتساع بسرعة، هذا الأدب قد أنتج العديد من الشخصيات فى القرن الخامس عشر وخاصة تحت حماية السلطان محمد الفاتح (١٤٣٠ - ١٤٨١م) أما فى القرن السادس عشر فقد وصل على يدى باقى «إلى مرحلة النضوج وبدأت تتضح معالم الأدب التركي المستقل عن نفوذ الأدبين الفارسى والعربى أما القرن السابع عشر فإن كان

يمثل مرحلة الإبداع والتصنع الفني فإنه في نفس الوقت بداية مرحلة التوقف السياسى فى حياة الدولة وإن كان قد إستمر «شعر الحكم» بالقلم العلمى المبدع لـ «نابى» (١٦٤٢ - ١٧١٢م). أما مناخ النشوة والمتعة التى إصطبغ به «عصر اللاله» فى القرن الثامن عشر فقد كان يُعدُّ الإرهاصة الأولى لبداية اهتمام الشعراء وعلي رأسهم نديم» (ت-١٦٧٠م) بالحياة اليومية وكثرت الأشعار التى تعكس حياة المجتمع.

ولكن الإنقلاب الذى حدث سنة ١١٤٣هـ = ١٧٣٠م نتج عنه - إلى جانب الفساد والتدهور - فى الأدب والحياة الفكرية بصفة عامة. ولم نعد نرى أثاراً مهمة أو مثنويات كبيرة، ولم تتخط الدواوين التى تصدر كونها تكراراً لما سبقها. وإن كان راغب باشا (١٦٩٩ - ١٧٦٣) بحكمه الشعرية قد تحول إلى نوع من المعارضة وحاول الأدب فى أواخر هذا القرن الاقتراب من الحياة والنزول إلى الشعب عن ذى قبل. وأضحى الأدب الديوانى - كالإمبراطورية العثمانية - تتنازعه سكرات الموت. ويعتبر الشيخ غالب بـ «حسن وعشق» ألمع السمات الأدبية لهذا الأدب، وإن كان عزت موللا ظل يمثل الأدب الديوانى إلى منتصف القرن التاسع عشر أما فى النصف الثانى فقد قال الأدب الديوانى كلمته الأخيرة وأفسح المجال إلى الأدب الحديث بعد أن حاول مجاراته لبعض سنوات أطلق عليها سنوات الثنائية فى الأدب.

أما المرحلة الثالثة: فقد قسمها مؤرخو الأدب أيضاً إلى مراحل:

(أ) فترة التنظيمات.

(ب) فترة ثروت فنون.

(ج) فجرأتى التى تعد إرهاصاً لظهور أدب المرحلة الرابعة ألا وهو الأدب القومى.

وقبل أن نعود إلى تفصيل القول أود أن أوضح «لمن كانت تُكتب تلك الأعمال الأدبية؟ ولنفكر فى عهد قد إمتد إلى ما يقرب من ألف عام تحت

تأثير الحضارة الإسلامية. فهل يمكن الإكتفاء بالمتقنين والطبقة المتعلمة فقط - كما فعل كتاب التذاكر عند تناول هذه الفترة بالدراسة؟ إذا كان كذلك فقد إستحق بالفعل التسمية التي أطلقت عليه ألا وهي «الأدب الديواني» وإلاً لوجب التفكير في كونه أدباً يخاطب الغالبية العظمى من المجتمع وهذا مالم يحدث قط.

أما المجتمع التركي فقد كان تكوينه على النحو التالي:
الشعب: في العصور الأولى كان الشعب هو الكتلة الواسعة التي لم تنفصل عن الحاكم في شكل طبقات. أما الحاكم فقد كان هو ظل الله على الأرض، خليفة الله على الأرض أما الشعب فقد كان يعد عبيده وعلي هذا لم يكن هناك أي فصل بين الحاكم والمحكوم فالحاكم راع والشعب رعيته.

وقد استمر هذا المفهوم بين الأتراك منذ قبولهم للإسلام وتكوينهم لدول كبرى فيما بين القرنين الحادى عشر والرابع عشر أي ساد فيما بين الفزنويين والسلاجقة وبداية حكم العثمانيين وحتى عندما أسس السلاجقة حضارة إسلامية تركية في الأناضول لم تكن تلك الفوارق الطبقية قد إتضحت بعد.

وفي القرن الخامس عشر ظهرت حضارتان متوازيتان في عالم الترك وإن كانت كل منهما مختلفة عن الأخرى. أحدهما تمركزت في هرات عاصمة تركستان، أما الأخرى فقد كانت في إستانبول التي فتحها محمد الفاتح؛ ففي هرات بلغت الحضارة الإسلامية التركية أوج كمالها بما أوجدته من قصور ومساجد ومدارس وتكايا ومقابر ومزارات ونزل وكروانسرائى بما تشتمل عليه من حمامات وزوايا وعمائر. وقد بدأ الأدب التركى يكتسب شخصية المستقلة بجوار الأدب الفارسى، وتطورت التجارة؛ بحيث بدأنا نرى في المدن الكبرى الأسواق المغلقة وحركة تبادل نشطة واكتسبت الصناعات اليدوية التركية شهرة جعلتها مطلوبة ومرغوباً فيها.

واكتمل المركز الحضارى لهرات فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر على يد كل من حسين بايقرا ونوائى ولكن بوفاة الأخير ومن بعده السلطان قد أفل نجم هذه الحضارة.

أما المركز الحضارى الآخر الذى أسسه الفاتح فى إستانبول فقد وصل إلى مرحلة النضج والإزدهار فى عهد سليمان القانونى وتحولت المدارس التى أسسها محمد الفاتح ومن بعده سليمان إلى جامعات متطورة، تخرج فيها علماء اشتهروا بين العالم الإسلامى كله، وكسب كثير من المشايخ حب المواطنين والمري دين الذين إلتفوا حولهم واستحق البعض منهم لقب «پوست نشين» و «علمای رسوم» و «عارفلى» واتخذوا أماكنهم فى مجالس السلاطين. وكان الجيش الفاتح يواصل غزواته، وضم أقاليم جديدة إلى أراضى الإمبراطورية باسم الإسلام، ومؤسست الدولة ومنظوماتها تتسع، ويجد الأدب التركى ذاته بما أنجبت قرائح الشعراء من دواوين وخمسات وتواريخ وتذاكر، وظهرت تشكيلات للحرف وأصحاب المهن وعم الرخاء والرفاهية.

وهكذا كان تقسيم العمل هو الذى أوجب الطبقة فى المجتمع بشكل جبرى، وتباينت الطبقات، وكانت كل منها تعيش حياتها وتبحث عن شخصيتها فى محيطها الاجتماعى.

طبقات المجتمع:

نستطيع أن نقسم المجتمع التركى آنذاك إلى الطبقات التالية:

(١) رجال العلم والدين من مدرسين ومعيدى وملازمين وقضاة وأئمة ومؤذنين ومشايخ ومقرئين.

(٢) المشايخ والدرابيش الذين يمثلون الطرق الصوفية.

(٣) موظفى الدولة - صغيرهم وكبيرهم وكل من يقوم بوظيفة فى الدولة - من المثقفين الذين كُونوا أنفسهم بأنفسهم.

(٤) القواد والضباط والجنود والذين يعيشون فى معسكرات القوات العسكرية البرية منها والبحرية.

- (٥) التجار والباعة وكل من يتعيش على أجر شهرى أو يومى.
- (٦) المتطفلون الذين يعيشون على اكتاف غيرهم متمسحين بالعلم والدين وهم أبعد ما يكونون عن العلم والدين.
- (٧) مجتمع القرية بكل من يعيش فيه من فلاحين وفعلة ورعاة ومربى الماشية.

الخواص - العوام

وتجاه هذه التفرقة الاجتماعية المعتمدة علي الطبقة، فقد كانت هناك ثنائية واضحة فى عصر الأمة ألا وهى الخاصة والعامة، وقد كانت طبقة الخواص تشتمل على هؤلاء الذين أتموا دراساتهم المدرسية وهؤلاء الذين تعلموا العربية والفارسية بمساعدات آبائهم ومعلميهم الخصوصيين ويتابعون حلقات المساجد فيما يتصل بـ «مقدمات العلوم» وبإمكانهم قراءة حافظ و سعدى والعلوم الإسلامية المدرسية.

أما العوام فهى تلك الطبقة التى لا تعرف القراءة أو الكتابة ولم تنل قسطاً من التعليم، ولا تعرف من اللغات سوى التركية وقليل من العربية تمكنهم من أداء فروضهم الدينية. وقد كانت هناك فواصل بين الخواص والعوام؛ فالعامة فى نظرهم وضيفة لا تستحق الإهتمام ولم يكن أحد - حتى من هؤلاء الذين يقرأون بصعوبة - يود أن ينتمى إلى طبقة العوام. أما العامة فقد كانوا يتوجسون خيفة من الخاصة ولا يحترمون منهم سوى رجال العلوم الدينية فقط. ولم تكن هناك طبقة وسط بين هاتين الطبقتين.

(انظر: آكاه سرى لوند، تورك أدبيات تاريخى ج ١ ص ٢٥ - ٣١).

ولو تركنا هذا الفصل الجبرى جانباً ونظرنا إلى المجتمع فسنجده

ينقسم إلى الطوائف التالية:

- (١) رجال العلم والدين ورجالات الدولة.
- (٢) صغار الموظفين ورجال الجيش والبحرية والحرفيين.

(٣) رجال الطرق الصوفية وال دراويش الذين يتعلمون الأصول والآداب من شيوخهم.

وكانت لهذه الطوائف بيئتها الاجتماعية التالية:

(١) المدارس والبلاط والقصر الذي يرعاها:

المدرسة: هي المنبع الأساسي للحياة الثقافية، وفيها ينشأ رجال العلم والدين والمتخرج فيها يكون «ملازماً» ويعد فترة معينة يؤدي إمتحاناً وبعد أن ينال «الرؤوس» يصير «مدرساً» ثم يتدرج في مدارج التدريس ورتبها أو ينتقل إلى القضاء ومراتبه وآخر مطافها «الفتوى» التي تُعد مركز الحياة الدينية.

وتتجمع في «شيخ الإسلام» كل السلطة المعنوية، والمدرسين والقضاة تحت إمرته، وتخر كل الصعاب أمام الفتوى.

وكان التدريس بالعربية ويؤلف بها العلماء مؤلفاتهم. وبالرغم من الدعاية ضد تعليم الفارسية بالنسبة للدين فقد كان محبوا الأدب شغوفين بها. وكانت العلوم الشرعية هي المسيطرة على الدراسة في هذه المدارس.

البلاط: قسمان:

«أندرون» وهو قسمان: قسم مخصص لعائلة السلطان «حرم همايون» والقسم الآخر مخصص لتتشيئة أبناء المسيحيين الذين يجمعون من الولايات الجديدة على مبادئ الإسلام للقيام بالخدمة في القصر والجيش ومقامات الدولة وهم من يطلق عليهم إسم «نوشيرمة».

وكان البلاط يتكون ممن يمكن أن يطلق عليهم «أرباب السيف والقلم» فقد كان معسكراً ثقافياً. تولى أهله العديد من المناصب في الدولة ووصل البعض إلى منصب الوزارة.

ولغة الديوان هي العثمانية التي تُعد مزيجاً من العربية والفارسية والتركية ومؤلفاتهم بنفس اللغة. وكان شعراؤهم حريصون على أن تكون دواوينهم بالعربية والفارسية والتركية

(أنظر: Ismail Hakki uzun Çarşılı, Osmanlı devletinin saray teşkilâtı, Ank. 1945. S. 296 - 299,

والسلطان هو المركز الحاكم والمسيطر على مقاليد الأمور والإدارة في الدولة. تجمعت كل السلطات في السلطان؛ هو الذي يعلن الحرب، ويوقع السلام ويسن القوانين، يملك الدولة بكل من فيها وما عليها.

والمدينة التي بها قصر السلطان هي مركز الحضارة التركية، يتجمع فيها العلماء والشعراء وأرباب الفنون وقد شملهم السلطان بعطفه ورعايته، يقلده في ذلك الوزراء، والأمراء، ورجال الدولة، وكانت الأعمال المقدمة إلي السلاطين، أثاراً رائعة في تجليدها وتذهيبها وتحليتها بالرسوم والمنمنمات.

(٢) معسكرات الجيش والمنتديات الشعبية:

المنتديات الشعبية:

وتتمثل في المقاهي التي يجتمع فيها المواطنون بعد الأعمال اليومية وأماكن العرس واللعو. وكثيراً ما كانت تتحول المقاهي الكبيرة إلى مسارح للقره كوز ولاعبى الـ «اورطه او يونى» في ليالى معينة من كل أسبوع إلى جانب شهر رمضان. كما كانت هذه المقاهي معبراً للمداحين وشعراء الرباب الذين يداعبون مشاعر الجماهير بأشعارهم وملاحمهم وحكاياتهم.

أما معسكرات الجيش والإنكشارية: فقد كانت مناخاً ملائماً لشعر الحماسة وأغانى الفتح والغزو في وقت الحرب أما في أوقات السلم فقد كانت تتحول إلى حلقات للذكر والإنشاد.

(٣) الطرق الصوفية والتكايا:

التكايا: هي المحيط الدينى الذى تشكل تحت ظروف مغايرة تماماً لما هو فى المدارس تلك التكايا التى اندمجت فى الأحداث السياسية عارضت السلطة فى زمن السلاجقة فى كثير من الأحيان، أصبحت مركز تجمع واجتماعات الطرق الصوفية وكان «أهل العرفان» الذين ينشئون فى التكايا وجهاً لوجه مع «علوم رسوم» الذين ينشئون فى المدارس، فخريجو المدارس

متمسكون بحرفية الشريعة بينما الآخرون متحررين من كل قيود العقل والشريعة وأعلى مقام في التكية هو «الشيخ» والمريد أكثر إرتباطاً بشيخه من المعيد بإستاذه.

وكان لكل طريقة تكاياها المستقلة، وتجتمع تحت إمرة شيخها في ليالى محددة وتقيم الأذكار طبقاً لـ «آدابها وأعرافها» كما تقدم الإنشاد والأوراد الخاصة بها في مناسباتها، فالرقص والموسيقى لهما المكانة الأولى في خانات المولوية، وأمتع لحظاتهم هي تلك التي يقضونها بين الناي والإنشاد والترنم بأبيات من المتنوى، بينما البكداشية تلفت الأنظار بما يكتنفها من سرية وغموض في عباداتها وتقاليدها. ولم تمنع البكداشية من وجود النساء في تكاياها، كما لم تكن على وفاق مع «أهل السنة».

وعلى كل حال، فكما كان لكل من هذه الأنماط الثلاثة حياته ومحيطه وثقافته وعاداته وتقاليده الخاصة به فمما لا شك فيه أنه سيكون له أدبه المتسم بسماته هو أيضاً. وإن كانت هناك عوامل مشتركة فيما بينهم؛ ففي هذه الفترة لم يكن للخلافات العرقية أي مجال فالقومية السائدة هي القومية الإسلامية، القرآن والسنة منبع كل القوانين والأخلاقيات. والشريعة والتصوف هما قطبا الأدب في ذلك العصر، وإذا كان العالم بالنسبة لأهل الشريعة منقسم إلى «خالق» و«مخلوق» فـ «وحدة الوجود» هي لب الفكر الصوفي وما الكائنات المرئية إلا تجلى للوجود المطلق الذي هو الله.

ومن شعراء تلك الفترة من تابعوا الشريعة ومنهم من استلهموا التصوف ومنهم من حاول الجمع بين الشريعة والتصوف.

وإذا كانت هناك عوامل مشتركة بين هذه البيئات السابقة فقد كان هناك إختلاف في التلقى واسلوب تناول؛ فإذا كان مثقفوا النمط الأول قد فصلوا أنفسهم عن الشعب، فإن مشايخ الطرق الصوفية - رغبة في نشر تعاليمهم ومبادئهم - قد إقتربوا من الشعب، ولهذا سمي أدب النمط الأول الذي نشأ في المدارس وتحت التأثير الفارسي بـ «الأدب الديواني» أما أدب

الأنماط الأخرى فيسمى «الأدب الشعبي» و«الأدب الشعبي الصوفي» أو «أدب التكايا».

الأدب الديواني ١٣٠٠ - ١٨٣٩م ٧٠٠ - ١٢٥٥هـ

ليس من شك في أن القرن الثالث عشر الميلادي «السابع الهجري» يمثل أخرج أيام الأناضول؛ فقد دخلت دولة السلاجقة تحت سيطرة المغول بعد هزيمة «كوسه داغى» في ٢٦ يونيو سنة ١٢٣٤م = ٦٣٢هـ وأعقب ذلك خراب ودمار وظلم وعسف من جراء جمع الضرائب التي طلبتها الجيوش الغازية، وتوالى الثورات المناهضة. وكان يصاحب ذلك الكثير من السلب والنهب والتخريب. ولم يعد هناك أمن على الحياة أو العرض أو المال. وتناحرت وتقاتلت الأسر الحاكمة وكان أشدها بأساً هما آل عثمان وآل قرامان اللذان استمر بينهما الخلاف حتى القرن الخامس عشر.

ولقد نجح العثمانيون في السيطرة على معظم الأناضول وممتلكات البيزنطيين الممتدة من «سغود» إلى «الروميلي» وكان للمشايخ الذين هربوا من الزحف المغولي نحو الغرب أثر كبير في نشر التصوف. وإن كان العامل الأساسي في ذلك هو عدم الاستقرار الذي شمل المنطقة كلها، وجعل نفوس الناس مهيئة لقبول مبادئه وتهفو لقضاء ولو سويغات قليلة في أحضان التصوف (دكتور قاسم غنى، تصوف در اسلام)، فمما لا شك فيه أن الشعب الذي افتقد أبسط مقومات الرفاهية لا بد وأن يتجه نحو الهدوء المعنوي والنفسي، ولما كان التصوف يجعل الخير والشر نسبياً وإضافياً وكل أمر مرتبطاً بفاعله ويجعل حدوثه مرتبطاً بحكمة معينة ويرى أن الحب يجذب الإنسان نحو عالم معنوي فإنه بذلك كان يجيب على تساؤلات المواطنين.

ولو كان هناك أثر للمغول مع ما نشره من خوف ورعب ودمار إبان إنهيار إمبراطوريات الأناضول فهو أنهم هيئوا الظروف لخلق مناخ يخلو من التعصب تماماً بين المذاهب الإسلامية المتباينة؛ فلقد كان بإمكان أهل السنة على اختلاف مشاربهم أن يتعايشوا مع الشيعة والمعتزلة وكان الذين لا

يقبلون بالتأويل على إستعداد أن يفتوا بما يفتى به من الباطنية وزال العداء المستحكم. فالذى كان يشغل الأناضول آنذاك هو دعوى الحياة مجرد الحياة.

وكان هذا العصر عصراً غريباً؛ فما أن تلتف الجموع حول فرد ما أو مجرد أن تعترف تلك الجموع بعظمته حتى تنتسب إليه بإسمه، فلقد ظهر فيه البابائيين نسبة إلى بابا إلياس، والمولويين نسبة إلى مولانا جلال الدين الرومى ١٢٠٧ - ١٢٧٣م والبكداشين نسبة إلى حاجى بكداش ولى والبايراميين نسبة إلى حاجى بايرام.

والفكر الصوفى هو أول الموضوعات التى عالجهما الأدب التركى العثمانى، فقد هبَّ الله للغة الترك من إستيقظت فيه روح القومية ونخوة الشعبوية فجاهد لكى يجعل من تلك اللغة لغة أدب وثقافة وكان أول هؤلاء الرجال سلطان ولد (١٢٢٧ - ١٣١٢م = ٦٢٥ - ٧١٢هـ) ابن جلال الدين الرومى.

وكانت أهم النظريات الصوفية التى عالجهما الأدب التركى بفرعية الديوانى والشعبى هى نظرية وحدة الوجود التى انتقلت إلى الترك منذ محى الدين بن عربى، ففلسفة وحدة الوجود فى فحواها هى أن الكائنات المرئية فى شكل «كثرة» ما هى فى حقيقة تكوينها إلا عبارة عن «وحدة» متكاملة أى أن الوجود الحقيقى واحد. وهذا الوجود الذى هو الوجود المطلق هو الله فقط، وما الموجودات الكائنة على وجه الأرض إلا تجلى لذات الحق، وعلى هذا الأساس فإن المتصوفة يرون أنهم وحدهم هم الذين يرون أصل الحقيقة أما من سواهم فمشغولون بالظواهر، فالصوفى لا يرى وجوداً غير الله، هذا الوجود الذى هو عبارة عن تجلى الكمال المطلق، والجمال المطلق والحسن المطلق. وقد عبر معلم ناجى (١٨٤٢ - ١٨٩٢م) فى مناجاته عن هذا المعنى حيث قال:

الله هو خالق العالم .. وهو ظاهر في ألف نقاب.
وقد تجلى في ألف لون من الكثرة .. وبدى في لون مغاير لكل مظهر.
كما أن شاعر التنظيمات عبدالحميد ضيا باشا (١٨٢٩ - ١٨٨٠م)
عبر عن نفس المعنى حيث يقول:

لو أمعنت النظر في الوجود، فأنا وأنت موجود. ولكن في الحقيقة لا
أنا ولا أنت بموجود.

وطبقاً لرأى الصوفية وقناعتهم فإن «العشق» هو سبب خلق العالم،
فلما كان وهو - الجمال المطلق - موجوداً وحدة قبل أن يوجد الوجود، ولما
كان التجلى هو أول صور الجمال، فلا بد من مجال لتجلى «الجمال الإلهي»
وعلى هذا فإن الجمال والعشق هما مظهر التجلى الخارجى وقد عبر شاعر
تركى عن هذا المعنى ألا وهو أن العشق هو سبب خلق العالم بهذا البيت
الجميل حيث يقول:

«لقد أظهرت حسنك في شكل الجمال

وعدت وشاهدته بعين العاشق»

أي أن الله سبحانه وتعالى أظهر جماله فيما خلقه من جمال، ثم
يشاهد هذا الجمال بأعين المفتونين بذات الجمال، وكما عبر شاعر بالفارسية
عن هذا المعنى بقوله:

«أعتكف أحياناً بالدير وأحياناً أقطن المسجد

ومقصدى هو البحث عنك منزلاً بمنزل»

ولقد كُفّر الحجاج لقولته الشهيرة «أنا الحق». أي أن هؤلاء القائلين
بهذا يسعون إلى مرحلة «الفناء في الله» وما أن يفنى الإنسان في ربه
فالمكان كله عنده واحد، سواء أكان الجنة أو النار أو كان الدير أم المسجد
فالكل عنده سواء. وإذا ما وصل الصوفى إلى مرحلة الفناء فيكون هو والله
واحداً. وقد عبر سلطان ولد عن هذا المعنى بشكل رائع حيث يقول في
زيابنامه:

قال الله تعالى مرض أحد أوليائي: فتضايقت لذلك وضاعت الدنيا كيف لم تذهب ذات يوم لرؤيته .. ولا تحسبن أنني منفصل عنه شاهدونى فيه وشاهدوه فى .. اسألونى عنه واسألوه عنى».

فكما أن الشاعر هنا يتحدث عن وحدة الوجود، ففي أشعاره أيضاً تجلى لمرحلة الفناء فى الله، فهذا التلقى لم يكن من البساطة والسهولة حتى يفهمه بسطاء التصوف ومتعصبو الزهاد، ومن هنا نشب الصراع بين هاتين الطائفتين من ناحية والمتصوفة من ناحية أخرى. فالزاهد يدعو إلى الخوف من الله، ولكن الصوفى يدعو إلى حب الله والفناء فيه ويكون الحب لذات الله. ألم تقل رابعة العدوية «اللهم إن كنت أحبك خوفاً من نارك فاحرقنى فيها، وإن كنت أحبك طمعاً فى جنتك فاحرمنى منها، وإن كنت أحبك لذاتك فقربنى منك يا إلهى».

ولما كان الإعتقاد الصوفى لا يعطى أهمية للدنيا قط فلقد تولد فى الأدب الديوانى العديد من منظومات شعر اللامبالاة «رندانه» وكان الأدب الشعبى وأدب التكايا أكثر حيوية وصدقاً فى التعبير عن التلقى الصوفى،. فيونس أمره كان حيوياً صادقاً فى تعبيره، أتت معانيه من أعماق نفسه ومشاعره.

وهكذا كان الأدب الديوانى يترنم بالعشق الإلهى، داخل إطار محدد وخيال مشترك "monde d'image" بين كل أشعار شعراء الديوان كـ «قد كالسرو» «عيون المها» و«نظرة كالسهم» و«حاجب كالقوس». (أنظر: على جانب، أدبيات، استانبول سنة ١٩٢٦. ص. ٢٥٤) كما كان لهم تعبيراتهم المشتركة كـ «معشوقه» و«باده» و«پيرمغان» فالـ «معشوقه» هو الله، والـ «باده» هو التصوف والـ «پيرمغان» هو المرشد. وحتى الشعراء الذين لم يكن أى منهم متصوفاً فقد كانوا ملتزمين بهذه المشاركة فى هذا الخيال والمعانى المشتركة.

أما أشكال النظم التى استخدمها الأدب التركى الديوانى فقد كانت تلك التى تداولتها الآداب الإسلامية الأخرى كالمثنوى، والفرز،

والرباعي، والقطعة وترجيع بند وتركيب بند والمستزاد والتأريخ والنظيرة.

وكون الشاعر «صاحب ديوان» كان يُعد ذلك ميزة وفضلاً عظيماً ولذلك كان كل شاعر حريصاً على أن يكمل ديوان حتى لو استدعى الأمر نظم غزليات على كل حروف الهجاء.

كذلك كان شعراء الديوان حريصين كل الحرص على أن يكون لهم شعراً باللغة العربية والفارسية والتركية حيث كان الشاعر التركي يخاطب طبقة معينة هي الطبقة المثقفة ويعيش في كنف السلطان وقصور الأمراء ورجالات الدولة ولا يُعبر الطبقات الشعبية أي إهتمام، بل كان كل هم الشعراء هو إظهار المقدرة اللغوية، والفنية الفائقة مُركّزاً كل طاقته على الإتيان بمعان مستقلة في أبيات لا ترتبط ببعضها في وحدة موضوعية متكاملة، ولم يكن الشاعر يجروّ على تناول العلاقة بين الرجل والمرأة ولذلك استعاض عنها بعلاقات رمزية كالبلبل والوردة أو النور والفراشة.

ومع بداية القرن الثامن الهجري «الرابع عشر الميلادي» بدأت الدولة العثمانية بعد أن استقر بها الحال ترسم لنفسها نظاماً اجتماعياً وسياسياً وخاصة بعد أن دخل سليمان باشا بلاد الروم واتسعت رقعة البلاد، في تلك الفترة أيضاً بدأت الكلمات العربية والفارسية تدخل جنباً إلى جنب مع العلوم والفنون العربية والفارسية إلى اللغة التركية ومن أبرز شخصيات هذا القرن عاشق باشا (٦٧٢ - ٧٣٤هـ = ١٢٧٢ - ١٣٣٣) وسيد عماد الدين نسيمي (؟ - ١٤٠٤م = ٨٠٧هـ، وسليمان چلبى ١٣٦٠ - ١٤٢٠ صاحب قصيدة المولد التي خلّدتها وترنّم بها الترك حتى يومنا هذا في مناسبات كثيرة. وأحمدى (١٣٣٤ - ١٤١٣م = ٧٣٥ - ٨١٦هـ صاحب الخمسة المشهورة. والقاضي برهان الدين (١٣٤٤ - ١٤٩٨م) الذي يعتبر أول من خرج عن موضوعات التصوف المألوفة وكتب في الغزل والحب الدنيوي وعبر عن لذائذ الحياة ومتعتها.

وكانت العلوم الدينية، وعلوم اللغة العربية بفروعها المتعددة، والفنون الفارسية قد استتبّت في نفوس المثقفين الترك وتأصلت في اللغة التركية مصطلحاتها وسعى الشعراء والكتاب في تعلم هاتين اللغتين وإجادة النظم بهما كضرب من إظهار المقدرة.

وكان السلاطين يجمعون حولهم كثيراً من مشاهير الأدباء والكتاب ويستكتبونهم كتباً باللغة التركية، كما تنافس في الوقت ذاته الشعراء والأدباء في تقديم أدبهم بهذه اللغة إلى السلاطين والحكام والصدور العظام والوزراء لينالوا من فيضهم وعطاياهم. ومن هنا نشأ دور السراي في الأدب التركي العثماني.

وعموماً فإن كل الشعراء الترك الذين عاشوا في القرن السابع عشر والخامس عشر الميلاديين كان جل همهم نقل مضامين الأدب الفارسي وأفكاره إلى الأدب التركي، وإن كان بعضهم قد كتب باللغة التركية بدافع من الحمية والغيرة القومية وقد ظل التأثير العربي والفارسي واضحاً في الأدب التركي الديواني منذ ذلك التاريخ حتى قضى عليه الكماليون في العهد الحديث.

كان لفتح استانبول عام ١٤٥٣م = ٨٥٧هـ على يد محمد الفاتح (١٤٣٠ - ١٤٨١م) أثر بالغ في العالم الإسلامي بصفة عامة وفي عالم الترك بصفة خاصة إذ جعلهم يعايشون الحضارة البيزنطية عن كثب ويجمعون في حياتهم بين الشرق والغرب، ومع الإتساع العسكري إمتد نفوذهم الحضاري ونشأ بين ظهرائهم من طالت باعه في مضماري العلم والأدب، وظهر في أحضان القصر العديد من العلماء والشعراء أمثال شيخى (١٣٧٥ - ١٤٣١م) بترجماته عن الفارسية وأحمد باشا (؟ - ١٥٠٩م = ٩١٥هـ) الذي بلغت شهرته الآفاق في هذا القرن.

كما كان محمد الفاتح نفسه شاعراً مجيداً. يرى أن الحب والمحبوب أعلي من العرش فهو يرى نفسه عبداً للمحبوب «وليعلم هذا المحبوب الذي

يمنح الشمس والقمر نوراً من نوره أن محبه سلطاناً، حيث يقول:

«أنا عبد لسلطان عبده سلطان العالم

وشمس روحه تمنح الضياء لشمس الفلك»

وكان يتخلص بـ «عوني» ولم يملك نفسه من التعجب وهو سلطان من

هؤلاء الذين يطلبون منه إخفاء أمر حبه، بل إن حبه هذا يسعده ويود أن

يعرف القاصي والداني أمر هذا الحب فيقول:

«لماذا أخفى هيامي بتلك الحسناء

فلتملاً آهاتي وصرخاتي أجواء الفضاء»

بلغت الإمبراطورية العثمانية في القرنين التاسع والعاشر الهجري

ذروة مجدها واتساعها واستطاعت أن تتخلص من الدولة الشيعية في فارس

التي كانت تناصبها العداء وتنافسها علي زعامة العالم الإسلامي ووصلت

إلى أسوار فيينا في عهد السلطان سليمان القانوني وأصبحت الإمبراطورية

إذ ذاك مركزاً حضارياً للترك غير العثمانيين، وتطورت اللغة التركية حتى

صارت لغة علم وحضارة تكتب بها المؤلفات العلمية والأدبية والكتب جنباً إلى

جنب مع اللغتين العربية والفارسية.

ولم يكن السلاطين والحكام العثمانيين بمنأى عن الحياة العلمية

والأدبية، بل كان منهم من هو شاعر أو يتذوق الشعر والأدب

ولبعضهم نواوين شعر بالتركية كالأمير جم (١٤٥٦ - ١٤٩٥م) ومحمد

الفتاح (١٤٣٠ - ١٤٨١م) وبالفارسية كالسلطان سليم الأول (٩١٨هـ =

١٥١٢م) وكان من الطبيعي أن يرعوا الأدباء والعلماء وأن يجمعوا حولهم

العديد من أصحاب الفكر وأرباب القلم واقتدى بالسلاطين في ذلك الوزراء

والأعيان وأركان الدولة.

وفي هذا القرن بدأت شخصية الأدب التركي العثماني في التشكل

والاستقلال بعض الشيء عن نفوذ الأدب الفارسي، وذلك بظهور عدد غير

قليل من الشعراء المجيدين الذين استطاعوا أن يقفوا على قدم المساواة مع

كبار شعراء الفرس.

وبدأ الأدب يتأثر بالحياة العامة ويعبر عن إنتصارات الفاتحين ويستقى من البيئة المجازات والتشبيهات كما حالف التوفيق شعراء هذا القرن في استخدام الكلمات العربية والفارسية فكانت بالإضافة إلى العروض العربي والفارسي تزيد الشعر التركي رونقاً وجمالاً وخلقت ما إصطلح علي تسميته باللغة العثمانية التي تعد خلاصة إنصهار اللغات الثلاث - العربية والفارسية والتركية - في بوتقة الحضارة الإسلامية. ولا يخفي أثر استتباب الأمن وتوالي الانتصارات العسكرية علي التطور الشامل في كل مناحي الحياة الفكرية والحضارية.

والترك بعد أن إعتنقوا الإسلام، استقر في نفوسهم الفكر الصوفي جنباً إلى جنب مع الفتح والجهاد في سبيل الدين. والحضارة العثمانية هي نوع من النظريات التي مزجت بين التصوف والفكر العالمي المعتمد علي الدين، وكانت أهم شخصيتين ظهرت في المجتمع العثماني هما شخصيتا الغازي والولي، أحدهما يقوم بالفتح والثاني جعل التوطن والإستقرار وتأسيس مجتمع علي مبادئ الدين الجديد شيئاً ممكناً. (أنظر: الصفا في أحمد، وإدريس نصر: دراسات في الشعر التركي. القاهرة سنة ١٩٧٨ ص ٥).

ولما كانت الأبهة والزينة من سمات الحياة وصفة العصر آنذاك، فقد انعكس ذلك علي واجهات المساجد والمقابر والمدارس والجسور والقصور، كما انتقلت هذه الزخارف وتلك الزينات إلي القصائد وفواتح الكتب وأغلفتها وزينت بالصور والمنمنمات «ملياتور».

وقد كان الشاعر فضولي البغدادي (٩١٠هـ - ٩٧٥هـ = ١٤٩١ - ١٥٥٦م) برهافة حسه والشاعر باقي (٩٢٣هـ - ١٥٢٦ - ١٦٠٠م) بخفة روحه وقوة شاعريته ورصانة لغته وخيالي بك (١٥٥٦ - ١٦٠٦م = ٩٦٤ - ١٠١٥هـ) بعنوية أشعاره وسلاستها وروحي البغدادي (١٦٠٥ - ؟ = ١٠١٤هـ) بثاقب فكره وبصيرته أبرز النماذج الحية

لشعراء هذا القرن والذين أثروا اللغة والأدب الديوانى وطبعوه بطابعهم.

ومع بداية القرن السابع عشر الميلادى بدأت عوامل الضعف والانحلال تدب في أوصال الأمبراطورية العثمانية بتدخل العلماء بالسياسة، وظهور الهزات الإقتصادية القاسية؛ فتوالى الهزائم والإنتكاسات حتى بلغت الدولة حالة عرفت فيها بـ «الرجل المريض». ومع هذا فقد كانت تظهر طفرات في مجال العلم والأدب؛ فالشعراء نفى (١٥٨٢ - ١٦٣٦م) ونابى (١٦٤٠ - ١٧١٢م) وراغب باشا (١٦٩٩ - ١٧٦٣م) وأمثالهم من الشعراء قد أثروا الأدب التركى والحياة الفكرية بما قدموه من حكم وأمثال. ويبلغ الأدب على يدى نديم (١٦٨٠ - ١٧٣٠م) والشيخ غالب (١٧٥٧ - ١٧٩٩م) بمثنوية «حسن وعشق» مبلغاً عظيماً، واستطاعا بقدرتهما أن يؤكدوا على تفرد الأدب التركى وتفوقه آنذاك؛ وأن يعبرا بصدق وأمانة عن الذوق التركى.

وفي عصر السلطان أحمد الثالث (١١١٥هـ - ١٧٠٣م) ظهر إهتمام كبير بالطباعة وبزهرة اللاله حتى أنه إنشأت لها الحدائق العامة خصيصاً وإمتلأت بها حدائق القصور والمنشآت العامة والسفارات وكانت تقام الاحتفالات فى موسم غرسها وتفتحها حتى أطلقت على العصر كله وأصبح فى الأدب التركى العثمانى ما يسمى بـ «عصر اللاله». وقد انتقلت إلى الزخارف المعمارية والجص والأوعية الخشبية وتفنن الرسامون والفنانون فى ابتكار أشكال جديدة لها فى فواتح الكتب وخواتيمها.

ولقد نبغ بعض الشعراء فى هذا العصر أيضاً وتحدثوا عن هذه الزهرة وكانوا حريصين كل الحرص على أن تزدان بها دواوينهم كسنبىل زاده وهبى وأحمد نديم (ت ١٤١٣هـ = ١٧٣٠م) وباقى (١٧١٢ - ١٧٩١م = ١١٢٤ - ١٢٠٦هـ) الذى نال شهرة واسعة بهزلياته الشعرية.

ومع ضعف الدولة وتدهور أحوالها ضعف الأدب الديوانى وبلغ دركه الأسفل فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى فى عهد سليم الثالث (١٧٨٩ - ١٨٠٧م) ومحمود الثانى (١٨٠٨هـ).

ثم أخذ وجه المجتمع في التغير شيئاً فشيئاً بعد الإتصال بأوروبا الناهضة أسوة بمصر آنذاك، فظهرت مفاهيم جديدة عملت في الأدب والفكر. وأمست الأنواع الأدبية التقليدية كالخمسات «بشلىر» «بنجها» التى كانت من الموضوعات التى حرص الشاعر الديوانى على أن يدلى بدلوها فيها - لا تتلائم مع روح العصر وما طرأ على الحياة من تأثيرات خارجية جعلها لا تثبت أمام تيار التجديد الجارف.

وهكذا كان الأدب الديوانى أدب مشاعر وإحساسات داخلية فقط، ولم يكن ليهتم بالعالم الخارجى ولا بمجريات الأحداث، وحتى لو وجدت فلم تكن سوى تعبيراً عن العادة والتقليد المتبع؛ فالربيع والخريف والصيف والشتاء أمور لم يكن يستخدمها الشاعر لذاتها بل لكونها تستخدم لوصف المدوح. وعلى هذا الأساس فإن تسميته أحياناً بالأدب الكلاسيكى هو الأدب الخاضع لقواعد وأنماط ثابتة.

أدب التنظيمات (١٨٣٩ - ١٨٩٥ م = ١٢٥٥ - ١٣١٣ هـ)

كان إعلان التنظيمات ١٢٥٥ هـ - ١٨٣٩ م هو أول إشارة رسمية للإتجاه بكل مؤسسات الإمبراطورية وجهة الغرب، حيث إعتلى مصطفى رشيد (١٢٧٤ هـ - ١٨٥٨ م) كرسى الحكم فى حديقة قصر طوب قابى سراى وأعلن «كلخانه خطى شريف» أمام رجال الدولة وممثلى الدول الأجنبية.

وبهذا فرمان قُننت الحياة، فألغيت المصادرات، وأصبح كل مواطن آمناً على حياته وماله وعرضه، ووضعت حدوداً لسلطات السلطان، حتى قال شناسى (١٨٢٦ - ١٨٧١ م) بيته المشهور فى حق هذا فرمان مخاطباً رشيد باشا:

«باعتننامه در انسانه سن قانونك بيلدير حدينى سلطاننه سنك قانونك»
«إن قانونك وثيقة عتق للإنسان إن قانونك يعلن للسلطان حدوده.»

كما ربط موظفو الدولة بمرتبات ثابتة، وأرسلت البعثات إلى دول أوروبا، واستقدم الضباط من مصر وأوروبا وكذلك الأطباء والخبراء، وأفتتحت مدارس الطب والهندسة، وشيدت مصانع السلاح والذخيرة أي أن الدولة قد انتقلت إلى مضمار الحضارة الغربية بكل مرافقها ومؤسساتها، فاتسمت الحياة بسمة الغرب والأخذ عنه في كل مناحي الحياة من ملابس ومأكول وعادات يومية. وصدرت القوانين والتشريعات في مجالات مختلفة. (أنظر: أنور ضيا قارال: عثمانلى تاريخى) وشكل «مجلس شورى عسكرى و «مجلس أحكام عدليه» ومنحا سلطات واسعة.

وقد استحدثت التنظيمات أشياء كثيرة في مجال الفكر والأدب أهمها:

(١) حركات الترجمة

أضح في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر أن الترجمة عن العربية والفارسية وحدهما لم تعد كافية وخاصة بعد أن زادت حاجة البلاد إلى الشباب الذى يجيد اللغات الأوربية للعمل بالترجمة فى «غرفة الترجمة» التى تأسست عام ١٨٢٢م وأصبحت الحاجة ماسة - مع النقل عن الغرب - لكلمات جديدة تلائم الحياة الحديثة وما طرأ عليها من متغيرات وتساير النضال الفكرى والسياسى، وتستوعب المفاهيم الغربية الواردة. ولم يكن هناك ما يملأ هذا الفراغ سوى حركة الترجمة عن اللغات الأوربية وخاصة الفرنسية. ولقد شارك الشباب العائد من أوروبا بجهد كبير فى هذا الصدد وقد استتبع ذلك الإستزادة من القراءة والبحث ومناقشة المفاهيم الوافدة والإقتناع بضرورة إصدار المجلات المحلية التى تعكس واقع حياة المجتمع الجديدة.

(٢) الصحافة

كانت الصحافة صاحبة اليد الطولى فى استمرار حركات التجديد وانتشارها، بل وإرساء أسسها فى فترة التنظيمات، إذ لعبت دوراً نشطاً فى تبسيط اللغة وإثراءها بالمفردات والمصطلحات الحديثة.

وكان لها الفضل فى نشر الكثير من المقالات والأبحاث فى الأدب نثره وشعره، وفى التبشير بالأنواع الأدبية الحديثة كالقصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبى، كما كان لها أثر كبير فى إيقاظ الوعى القومى وتأجيج الشعور بالوطن والوطنية والحرية والحياة النيابية (أنظر: (prof. Dr. M. Turan Kültür değişimleri Ist 1970)

٣) مجلس العلوم والفنون:

أعطى رشيد باشا - بعد توليه الصدارة - للمعارف أهمية كبيرة بالرغم أنه لم ترد أى إشارة إليها فى فرمان التنظيمات، فافتتح المدارس وأسس دار الفنون، كما أسس سنة ١٨٤٨م دار المعلمين العليا لأول مرة فى البلاد وأنشأ «أنجمن داشن» على غرار المجمع الأكاديمى الفرنسى، وكان هدفه القيام بتأليف الكتب، وبلغ عدد أعضائه أربعين عضواً من صفوة العلماء ورواد الفكر التجديدى.

٤) المسرح والفنون المسرحية الأخرى

كان المسرح من بين الفنون الأدبية الوافدة فيما بين (عام ١٨٢٩ وعام ١٨٥٩م) إذ عرف الترك المسرح الغربى عن طريق عروض السفارات الأجنبية والفرق المسرحية الوافدة فى بادئ الأمر، فلما توطن بعض الممثلين إستانبول زاد الإهتمام به وإن كان عام ١٨٤٢ هو البداية الحقيقية للمسرح فى تركيا (أنظر Metin and Tanzimat ve Istibdad. ank. 1972. s., 43). (döneminde Türk tiyatrosu 1839 - 1908. ank. 1972. s., 43).

حيث شكلت أول فرقة مسرحية فى البلاد من الترك والأقليات الأخرى التى تعيش فى إستانبول كالروم والأرمن واليهود والبلغار.

وإستتبع دخول المسرح العديد من الفنون المسرحية الأخرى كفنون الديكور والمكياج والإخراج والموسيقى المصاحبة والموضة الحديثة فى الملابس والأثاث وأدوات الزينة وغيرها. (المرجع السابق).

وعن طريق المسرح تعرف المواطن التركي على بعض كبار كتاب المسرح العالمى أمثال راسين وموليير وهوجو وشكسبير وشيلر وسوفوكليس وغيرهم.

كما وقف المثقفون الأتراك على أشهر المذاهب الفنية كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والطبيعية وما شابه ذلك.

وكان لهذه الفرق والمذاهب المسرحية الغربية الفضل فى تنشئة العديد من الكتاب المحليين أمثال شناسى، ونامق كمال، وعبدالحق حامد الذى بلغ بالمسرح التركى أوج كماله وركّز على الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس كعنصر تحدى للحضارة الغربية الوافدة.

(٥) القصة والرواية:

كان للترجمة أيضاً الفضل فى ظهور هذين النوعين الوافدين على الأدب التركى فى فترة التنظيمات عندما بدأت الصحف والمجلات فى نشر بعض القصص والروايات المترجمة عن الفرنسية والإنجليزية ونقلها إلى اللغة التركية. وكان شناسى رائداً فى هذا المضمار كما ترجم يوسف كمال باشا قصة «تلكمك» وتتابع منذ ذلك الحين القصص والروايات التى تصور حياة الإنسان ورؤيته الجديدة للمجتمع فتحرر كتاب الترك من قيود الأدب الديوانى وأصبح جل همهم تناول مشكلات المجتمع والفرد العادى.

ويمكن أن ندرج تحت اسم الأنواع الأدبية الوافدة: تاريخ الأدب والمذكرات الخاصة والتراجم والنقد والرسائل والمقالات والتحقيقات الصحفية، وكلها دخلت الأدب التركى مع دخول الصحافة والترجمة عن الغرب.

(٦) التجديد فى الشعر:

لقد بدأت مع إرھاصة التنظيمات ثورة عارمة ضد المتوارث من شعر ونثر، وقد إتفق مؤرخو الأدب على أن عاكف باشا (١٧٨٦ - ١٨٤٧م) وأدهم پرتو باشا (١٨٢٤ - ١٨٧٣م) من أبرز الشخصيات التى خدمت قضية التجديد فى الشكل والمضون. ولما جاء شناسى (١٨٢٦ - ١٨٧١م) بعدهما

جدد في المضمون مع الإحتفاظ بالشكل التقليدي للشعر. وابتعد هو ورفاقه من كتاب التنظيمات عن التعقيدات اللغوية؛ فحاولوا تبسيط اللغة بالقدر الذي يجعلها في متناول الجميع. ومع ذلك لا يمكننا أن نقول إن الأدب التركي قد تخلص كلية من آثار الشكل أو المضمون التقليديين. بل كان في الأدب التركي ما يمكن أن نسميه بـ «الثنائية في النظم» فكلهم كتبوا بالعروض والوزن الهجائي «القومي» مع التجديد في المضمون حتى جاء عبدالحق حامد (١٨٥١ - ١٩٣٧م) فأحدث إنقلاباً في الشعر وثار علي العروض وأكد على الوزن الهجائي، كما سلك كل من نامق كمال (١٨٤٠ - ١٨٨٨م) ورجائي زاده أكرم (١٨٤٧ - ١٩١٤م) نفس المسلك وشرع الأخير في نقل حكايات «لافونتين» إلى التركية بهذا الوزن، حتى إستحدث معلم ناجي (١٨٥٠ - ١٨٤٣م) القطعة المزدوجة القافية؛ بمعنى أن يكون الشطر الأول والثالث بقافية والثاني والرابع بقافية مغايرة.

وقد ركز ضيا باشا (١٨٢٥ - ١٨٨٠م) وأحمد وفيق باشا (١٨٢٣ - ١٨٩١م) وأحمد مدحت أفندي (١٨٤٤ - ١٩١٢م) على الترجمة الشعرية الحرة مبتعدين قدر الطاقة عن قيود القافية.

ولم يقف التجديد عند هذا الحد بل إنتقل إلى روح الشعر ذاته؛ فلم يعد الشعر كلاماً موزوناً مقفى بل أصبح روحاً وأحاسيس متدفقة.

كذلك تجددت الموضوعات التي يخوض فيها الشعر فلم يعد التوحيد والمناجاة والنعث والمرثية والمدح والهجاء والعشق والحكمة الموضوعات الوحيدة التي يدلى فيها بدلو، بل تناول الحرية والقانون والشورى والديمقراطية والدستور والحياة النيابية وغير ذلك. كما أصبحت الوحدة الموضوعية والعضوية العمود الفقري الذي يربط القصيدة. ويمكن القول أن أهم سمة من سمات التجديد في فترة التنظيمات هي نزول الأدب إلى الشعب والتعبير عن أفراحه وأتراحه، كما أنه خرج عن موكب السلطة والسلطان ليقف ضد الظلم والتسلط، وراح شعراء التنظيمات وكتابها

يوقظون الشعب ويستحثونه مما كان سبباً في تشريد عدد كبير منهم وطردهم من ديارهم.

وتعتبر فترة التنظيمات بحق فترة الشعر الوطني، وأدبها هو الأدب الذي يسعى للإلام بما يحيط به من تجديد وتطوير ويعمل على ادراك وفهم الفلسفات والأفكار الغربية السائدة.

وإن كانت هناك كلمة أخيرة تُقال عن أدباء التنظيمات وكتابها، فهي أنهم جميعاً كانوا متعددي الجوانب. فالواحد منهم شاعر وقصاص وكاتب مسرحي وناقد وصحفي ورجل دولة وسياسي محنك. نجح الكثير منهم في التفرقة بين شرقيته الأصلية وأفكار الغرب الوافدة والمزج بين «تجربة آسيا المسنة وحيوية أوربا الفتية» على حد قول شناسي أي المزج بين المنابع الإسلامية للفلسفة وتياراتها الحديثة كما فعل ضيا باشا.

ثروت فنون (١٨٩٦ - ١٩٠١ م = ١٣١٤ - ١٣١٩ هـ)

لم يكد السلطان عبدالحميد الثاني يعتلى العرش حتى أحاطته المشاكل من كل جانب؛ إذ أعلنت عليه روسيا القيصرية الحرب وألّبت عليه ولايات البلقان والأقليات الدينية داخل الإمبراطورية. واتحدت ضده دول أوروبا لتحطيم فكرة الجامعة الإسلامية التي كان ينادى بها. هذا بالإضافة إلى المشاكل الداخلية الأخرى كالأزمات الاقتصادية والثورات التي انتشرت في الولايات الإسلامية والتشكيلات السرية بين السباب التركي نفسه مما دفع بالسلطان إلى غلق مجلس المبعوثان وتعطيل العمل بالدستور وفرض الرقابة المشددة على كل ما ينشر أو يكتب حتى وصف عهده بـ «إستبداد دوري» دور الإستبداد.

في تلك الأثناء كانت هناك جماعة أدبية قد التفت حول مجلة «ثروت فنون» وارتبطت بمبادئ معينة وأفكار خاصة تتلأم وروح العصر السائدة.

ولم يكد يتولى توفيق فكرت (١٨٦٧ - ١٩١٥م) تحرير الباب الأدبي في تلك المجلة حتى صرح في أول مقال له أن هذه «أول نافذة فتحت على الغرب».

وقد إستمر النشاط الأدبي بهذه الجماعة ست سنوات إلي أن توقفت المجلة وتشتت الجماعة إثر نشر حسين جاهد (١٨٧٤ - ١٩٥٧م) عام ١٩٠١ «مقاله» أدبيات وحقوق» التي إمتدح فيها الثورة الفرنسية.

ولقد استطاع رواد «ثروت فنون» في غضون هذه السنوات الست أن يحدثوا - سواء في النثر أو الشعر - إنقلاباً ملحوظاً لا يمكن تغافله لدارس هذا الأدب وكانوا هم أنفسهم يطلقون عليه «أدبيات جديدة».

وأهم شعراء ثروت فنون هم: توفيق فكرت وجنات شهاب الدين (١٨٧٠ - ١٩٣٤م) وحسين سعاد وعلي أكرم وسليمان نظيف (١٨٧٠ - ١٩٢٧م) وفائق علي وجلال ساهر، وأهم كتابها خالد ضيا ومحمد رؤوف وحسين جاهد وأحمد حكمت وأحمد شعيب وغيرهم.

وأغلب هؤلاء الشعراء والكتاب قد نشأوا في تلك الفترة التي إصطلح على تسميتها بـ «الرجل المريض» وعاصروا العهد الحميدى (١٨٧٦ - ١٩٠٨م) وقد تلقوا تعليمهم المنظم في المدارس التي أفتتحت آنذاك على النسق الأوربي، فلا غرو أن كانوا جميعهم متأثرين بالأدب الفرنسي، محيطين بالمذاهب الأدبية الحديثة كالرمزية والبرناسية والواقعية إلى جانب وقوفهم على المذهب الكلاسيكى والرومانسى.

وبالرغم من أن أنصار «ثروت فنون» كانوا مرتبطين بالغرب ويسيروا في اتجاهه فقط فقد كانوا يناهون بمبدأ «الفن للفن» وليس «الفن للمجتمع» الذي نادى به أرباب التنظيمات. ومن ثم فقد كانوا يكتبون ويخاطبون الطبقة المثقفة فحسب حتى امتلأت أعمالهم بالخيالات العالية والحالات الروحية المعقدة في أسلوب عال تزينه كل أنواع المحسنات اللفظية.

خصائص أدب ثروت فنون

نستطيع القول إن ما ظهر في فترة التنظيمات من خصائص الأدب قد تدَّعم واستقر عند ثروت فنون وأن الوحدة الموضوعية حلت محل وحدة البيت ومن ناحية الشكل فقد كانت هناك عودة إلى العروض وإصرار على استخدام وتطوير اللغة التركية والمفردات العربية والفارسية المستخدمة فيها لهذا الوزن، كما كانت هناك قناعة عامة بمبدأ أن «القافية بالأذن وليست بالعين» ومن ثم تحررت قوافيها من القيود.

ولما كان أصحاب ثروت فنون يكتبون للصفوة المختاره فحسب، فقد ظلوا يترسمون هذا المبدأ في كل ما يكتبون نثراً كان أم شعراً، كما عادوا إلى عظامية اللغة التي إبتعد عنها رواد التنظيمات بعض الشيء كما أعطوا للجرس الموسيقي أهمية بالغة متأثرين في ذلك بالأدب الفرنسي وبالموسيقى الداخلية في المذهب الرمزي الذي كتبوا تحت تأثيره وكان توفيق فكرت وجناب شهاب الدين هما قمة هذا الإتجاه.

وإذا كان الصراع بين الخيال والحقيقة هو المحتوى الجديد للأدب التركي فقد كان إصطدام الخيال بصخرة الواقع وتحطمه هو المحتوى الشعري آنذاك. وكذلك التضاد بين المادية والمعنوية، فالشاعر بطبيعته يهرب من عالم المادة إلى الخيال ويرتمى في أحضان الطبيعة، فهي كائن حي يستلهم الشاعر فيها كل ما يرغب ويود التعبير عنه. بتعبير جناب شهاب الدين نفسه «يجب على الشاعر أن يعيش بين أحضان الطبيعة وأن يعشقها ويهواها كما يعشق روح ذاته وما عليه إلا أن يروى لنا ما يهمس به الحبيب في أذنيه».

وكانت العواطف المضطربة والتشاؤم والحزن من أهم ملهات الشاعر والكاتب على حد سواء، مما دفع توفيق فكرت إلى الشكوى من هذه الحال، كما كانت السلبية مميزة لأبطالهم والهروب من الحياة إما بالإنحجار أو باللجوء إلى أحضان الطبيعة.

وقد فرضت عليهم الحياة أن يستحدثوا تعبيرات جديدة لم تكن موجودة من قبل في اللغة التركية للتعبير بها عن روح العصر الذي يعيشونه كالخوف الأسود والحظ العاثر وتحطم الخيال، ورغم قدم هذه الكلمات إلا أنهم حملوها مدلولات حديثة. كما غيروا في بناء الجملة التركية مقتدين في ذلك بالنثر الفرنسي حتى وصلت بهم الحال إلى تغيير موضع الفعل، بل و التحرر من كتابته تماماً ما دام المعنى يأتى أو يدرك من سياق الكلام. ولم يرتبطوا بالصيغة الفعلية الواحدة وكان العرف السائد يقتضى توحيد صيغة الفعل في الكتابة رواية أو حكاية أو حال أو ماضى، ولكنهم لم يتمسكوا بذلك فتعددت الصيغ الفعلية في المعنى الواحد أو الفكرة الواحدة مما إستتبع ظهور الكثير من الأخطاء النحوية التى أصبحت سندا قويا في أيدي خصومهم.

وقد أعقبتها جماعة «فجرائى» التى تعد إرهابا الأدب القومى الذى ساد فيما بعد.

الأدب القومى (١٩٠٨ - ١٩٤٠ = ١٣٢٦ - ١٣٥٩ هـ)

اتفق مؤرخو الأدب على تسمية أدب هذه الفترة بالأدب القومى إذ أن كل ما كُتب فيها كان يتناول الأمة التركية وتركيها فحسب. وكان التأثير الغربى قد تجلى بأوضح معانيه فى أعمال كتابها. وقد عبّر يحيى كمال (١٨٨٤ - ١٩٥٨ م) عن ذلك بأن الفن والأدب قد إنتقلا من مرحلة «المدرسة إلى المملكة» واختلفت الآراء حول الطريق الذى يجب على الأدب أن يسلكه؛ فمن قائل بطريق «الأخلاق الإسلامية» ومن قائل بطريق «الفكر التركى الطورانى» ومن قائل بطريق «الأمة العصرية».

وبعد صراع إمتد من ١٩٠٨ - ١٩١٠ اتفق الكتاب والشعراء على أن تكون التركية السهلة الخالية من التراكيب والقواعد الأجنبية هى وسيلتهم إلى هذه القومية المنشودة وضرورة أن تتحول لغة الحديث إلى لغة الكتابه فاختلفوا بذلك عن سابقيهم.

ومما لا شك فيه أن التيارات الفكرية الصاعدة قد تولدت هي والأحداث السياسية عن الحاجة القومية للبلاد. وقد ظهرت أيديولوجيات متبانية هي: الأيديولوجية العثمانية واللامركزية والفكر التركي الطوراني، والجامعة الإسلامية وتيار المعاصرة. وكانت جميعها رغم تباينها تتفق حول النقاط التالية:

- (أ) ضرورة إنقاذ الدولة العثمانية وإعادة هيكلتها القومية من جديد.
- (ب) الإقتناع بتقدم أمم الغرب وضرورة الإرتفاع إلى مستواها.
- (ج) ألا تنتقل هذه الصراعات الاجتماعية والفكرية إلى الأحزاب والحكومة بل تظل فكراً اجتماعياً وأدبياً بحثاً.
- (د) ضرورة التخلص من التقليد الأعمى للغرب والتخلص من الثنائية» ومحاولة خلق شخصية قومية موحدة في شتى المجالات.
- (هـ) الإبتعاد جهد الطاقة عن الرومانسية في كل مناحي الحياة والإلتزام بالواقعية.

والى جانب هذه التيارات الفكرية فقد كانت هناك مدارس أدبية واضحة المعالم تتميز كل منهما عن الأخرى. وإن كانت جميعها تتفق في وجهة النظر الفنية فقد كانت تختلف من الناحية السياسية وأهم هذه المدارس:

- (١) كنج قلملر = الأقلام الشابة: وهي مجلة أدبية صدرت في سلانيك ١٩١٠م وكان أشهر محرريها على جانب، وعمر سيف الدين (١٨٨٤ - ١٩٢٠) وضيا كوك ألب (١٨٧٦ - ١٩٢٤م)، وكان هدفهم جميعاً تبسيط اللغة وتحريرها من سيطرة اللغتين العربية والفارسية بون التخلص من الكلمات التي راجت بين الشعب، بل يجب معاملتها على أنها من التراث الحضاري الإسلامي المشترك. هاجموا التقليد الأعمى للغرب، وطالبوا بأن يكون الشعب هو الموضوع الأساسي الذي تدور حوله الكتابات الأدبية.

(٢) فجر اتى = الفجر القادم: جماعة أدبية تكونت عام ١٩٠٦م من شباب ترواحت أعمارهم آنذاك بين العشرين والثلاثين. ويعدون إمتداداً لأدباء ثروت فنون قلباً وقالباً وشعارهم هو أن أن «الفن شئ خاص وراقى» فما هو إلا نتاج شخصى يخاطب زمرة معينة.

وكان هدفهم هو نقل نور الغرب إلى أفق الشرق ولهذا السبب نشب بينهم وبين الأقلام الشابة نزاع كبير.

وأهم أعلام هذه المدرسة أحمد هاشم (١٨٨٣ - ١٩٣٣م) وأمين بلند (١٨٨٦ - ١٩٤٢م) وحمد الله صبحى ورفيق خالد وشهاب الدين سليمان وعزت مليح، وعلى سها، وفائق على، وكوبرلى زاده محمد فؤاد (١٨٩٠ - ١٩٦٦) ويعقوب قدرى الذى ولد بالقاهرة (١٨٨٩م) وما زال حياً يثرى الحياة الفكرية التركية بكتابات.

(٣) درگاه = الخانقاه .. العتبة

مجلة أدبية نصف شهرية كانت تصدر رأساً تحت رعاية يحيى كمال (١٨٨٤ - ١٩٥٨م) وقد صدر عددها الأول فى السادس عشر من إبريل سنة ١٩٢١ وظلت تصدر حتى العدد الثانى والأربعين، وكان يقوم عليها طلاب الجامعة الذين يدرسون الأدب على يدى يحيى كمال. وأبرز كتابها أحمد هاشم (١٨٨٥ - ١٩٣٣م) ويعقوب قدرى ومن الأسماء التى بدأت الكتابة فيها ولعت بعد ذلك أحمد حمدي طانپينار (١٩٠١ - ١٩٦٢م) وأحمد قدسى وعبدالله شناسى ونور الله آتاچ (١٨٩٨ - ١٩٥٧م) ومصطفى نهاد اوزون (١٨٩٦ -).

وكانت هذه المجلة ترجماناً لشباب استانبول فى فترة الهدنة وخلال حرب الإستقلال التى بدأت فى الأناضول.

(٤) شاعر درنگى = رابطة الشعراء

تكونت عام ١٩٢٠م وجعلت رياستها لجلال ساهر، وقد نمت هذه الجماعة الأفكار التى بدأتها جماعة «الأقلام الشابة» وخاصة فيما يتصل

باللغة التركية. وقد استقوا أفكارهم من طوران والأناضول وفضلوا الوزن القومى على غيره من الأوزان الشعرية، ومن ثم فقد أعادوا إلى الأذهان صراعات الوزن العروضى والقومى التى استمرت طويلاً.

ومن ألمع الأسماء فى هذه الجماعة الشاعر فاروق نافذ (١٨٩٨ -) ويوسف ضيا وأورخان سيفى وأنيس بهيج وخالد فخرى أوزان صوى (١٨٩١ -) وعلي جانب وفؤاد كوبرلى (١٨٩٠ - ١٩٦٦م) ورضا توفيق وضيا كوك ألب.

وقد كانت تتنازع هذه المدارس خمس ايدىولوجيات رئيسية هى الايدىولوجية العثمانية التى تعتمد اعتماداً كلياً على العنصر التركى فى الحكم والإدارة مع تنويب العناصر الأخرى، ثم رؤى إدماجها فى الفكر الإسلامى والجامعة الإسلامية فى عهد السلطان عبدالمجيد.

وكانت اللاهركزية تمثل الفكر الثانى وكان صاحبها هو الأمير صباح الدين (١٨٧٧ - ١٩٤٨) ودعامتها هى:

(أ) اللامركزية فى الإدارة ووجوب أن تأخذ العناصر الأخرى دورها فى خدمة المجتمع وأن تتمتع كل ولاية بحقها بالقدر الذى تقدمه من واجبات وضرائب.

(ب) الحافز الشخصى: ويتلخص فى أن ثروة الأمم تقاس بما عليه أفرادها من غنى وثراء وحماسة وذلك لأن العامل الاقتصادى هو الدافع الحقيقى للمواطن وراء كل ما يقتنع به من أفكار، ويغير الحافز الشخصى تنعدم قيمة الحرية والديمقراطية.

أما الأيدىولوجية الثالثة: فقد كانت الأيدىولوجية التركية «الطورانية» وكان نتيجة دراسات المستشرقين لكل ما يتعلق بتركيا والأتراك. وقد تبلور هذا الفكر فى ثلاث شعب: تتريك اللغة، وتتريك الجنس، وتتريك التاريخ. ومما لا شك فيه أن هذه الشعب الثلاث كانت تصب فى مصب واحد وهو التتريك وكان أهم رواده هم: أحمد وفيق باشا (١٨٢٣ - ١٨٩١م) وعلي سيعاوي (١٨٢٩ - ١٨٧٨م) وسليمان باشا (١٨٢٨ - ١٨٩١م) وشمس

الدين سامى (١٨٨٠ - ١٩٠٤م) ونجيب عاصم بك (١٨٦١ - ١٩٣٥م) وضيا كوك ألب (١٨٧٦ - ١٩٢٤م) وكان لكل منهم نتاج فى الأدب واللغة والتاريخ وعلم الأجناس.

وكانت الجامعة الإسلامية تمثل الرد الفعلى على هذا الفكر وتجلى بوضوح فى عهد السلطان عبدالعزیز (١٨٦١م = ١٢٧٧هـ) ومن بعده عبدالحمید الثانى. وكان جمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده والشاعر الإسلامى الكبير محمد عاكف (١٨٧٣ - ١٩٣٦) من أهم رواد هذه الدعوة. وقد نجح ضيا كوك ألب فى خلق تجانس رائع بين الطورانية والإسلامية «والمعاصرة» وكان يرى ضرورة الربط بين المؤسسات الدينية فى أنحاء العالم الإسلامى الكبير والمحافظة على رفعة الهلال شعار الأمة الإسلامية كلها.

وكانت المعاصرة هذه تمثل الأيديولوجية الخامسة فى أخريات الدولة العثمانية وكان الشاعر توفيق فكرت (١٨٦٧ - ١٩١٥م) هو قطبها وخاصة فى أعماله الشعرية كـ «تاريخ قديم» و «تاريخ قديم ذيلى» و «خلوقك دفترى» التى يبدو فيها لا دينياً غريباً مادياً ينظر إلى التاريخ على أنه عبارة عن سفك للدماء جرياً وراء أفكار بالية. وكانت مجلة «إجتهااد» التى يصدرها عبدالله جودت (١٨٦٦ - ١٩٢٢م) منبراً لهذا التيار الذى يطالب بإنهاء نفوذ رجال الدين والدرأويش واغلاق الزوايا والتكايا والكتاتيب وإحلال المدارس العصرية والحروف اللاتينية محل العربية وكذلك إلغاء المحاكم الشرعية وتحديد الزيجات وعدم شرعية طلاق المرأة بكلمة من زوجها.

كما طالب بتتريك رأس المال والمؤسسات الاقتصادية وأن تكون السكك الحديدية والمطارات والموانئ ملك الدولة.

ومن ثم لا يستطيع أى باحث أن يدعى أن هناك تياراً أدبياً واحداً ساد تركيا منذ ١٩٠٨ حتى يومنا هذا. ولكن ما يمكن قوله هو أنه هناك فكر قومى خالص - منذ ثروت فنون - اشترك فيه كل الكتاب

على إختلاف جماعاتهم الأدبية أو ايدولوجياتهم التي كتبوا تحت تأثيرها.

الأدب المعاصر (١٩٤٠ -)

ومنذ ١٩٢٥ - ١٩٤٠ ظهر ما نسميه بالأدب المعاصر. وكانت لا تزال تيارات ثلاثة سياسية وفكرية وأدبية تعم تركيا وهي: أ- الأتاتورية - ب- القومية الإسلامية - ح- الاشتراكية.

وأنصار التيار الأول يرون في مصطفى كمال أتاتورك (١٨٨٢ - ١٩٣٦) ومبادئه نموذجاً يحتذى في النهضة التركية الحديثة. وضرورة الارتباط بالغرب وجعل تركيا عضواً في المجتمع الغربي. أما التيار الثاني فكان تياراً سياسياً اجتماعياً يرى ضرورة التمسك بأخلاق الشرق ومزجها بحضارة الغرب وألاً تفرض على البلاد آراء خارجية دون النظر إلى مصدرها، وضرورة تكيف البلاد مع متطلباتها القومية في اللغة والدين والاقتصاد والسياسة والأدب وأهم أنصار هذا التيار نجيب فاضل ويحيى كمال ومحمد قیلان وعثمان طوران.

أما التيار الثالث فهو التيار الاشتراكي الذي كان يساير التيار الشيوعي العالمي الذي كان قد بدأ في الدخول إلى تركيا بعد أن أسس الدكتور رفيق نوزت الحزب الاشتراكي سنة ١٩١٠ وقد أخذ هذا التيار في التوطن بين طبقات الشعب الكادحة حتى أصبح تياراً سياسياً واجتماعياً هاماً في تركيا حتى يومنا هذا.

وقد إنعكست هذه التيارات السياسية الثلاثة على الأدب التركي الحديث فظهرت تبعاً لها تيارات أدبية مماثلة؛ فهناك التيار القومي والقومي الإسلامي والتيار الغربي والتيار الاشتراكي ورغم جاذبية البريق الغربي وتسرب التيار الاشتراكي إلا أنه يمكن القول إن التيار القومي بفرعيه؛ القومي العلماني والقومي الإسلامي هو صاحب السيادة في الشعر بل في الأدب التركي الحديث بعامه.

المراجع:

- (١) إبراهيم نجمي، تاريخ أدبياتي درسلري، استانبول سنة ١٣٣٨.
- (٢) إسماعيل حبيب، تورك تجدد أدبياتي تاريخي، استانبول سنة ١٣٤٠.
- (٣) إسماعيل حكمت، تورك أدبياتي تاريخي، باقو سنة ١٩٢٥ - ١٩٢٦.
- (٤) آكاه سري لوند، أدبيات تاريخي درسلري، استانبول سنة ١٩٣٤.
- (٥) آكاه سري لوند، أدبيات تاريخي ح١، انقره سنة ١٩٧٣.
- (٦) سعد الدين نزهت، تنظيماته قدر مختصر تورك أدبيات تاريخي ونمونه لري، استانبول سنة ١٩٣١.
- (٧) شهاب الدين سليمان، تاريخ أدبيات عثمانية، استانبول سنة ١٣٢٨.
- (٨) عبدالحميد ضيا باشا، خرابات، استانبول سنة ١٢٩١.
- (٩) عبدالحليم ممزوج، تاريخ أدبيات عثمانية، استانبول سنة ١٣٠٦.
- (١٠) علي أكرم، تورك أدبياتي تاريخي، استانبول سنة ١٩٢٧.
- (١١) كوپرلي زاده محمد فؤاد، شهاب الدين سليمان، يكي عثمانلي تاريخ أدبياتي، استانبول سنة ١٣٣٢.
- (١٢) كوپرلي زاده محمد فؤاد، تورك أدبياتي تاريخي، اسانبول سنة ١٩٢٦.
- (١٣) نهاد سامي باكارلي، تورك أدبيات تاريخي (تنظيماته قدر) استانبول سنة ١٩٤٢.
- (١٤) نهاد سامي باكارلي، رسملي تورك أدبياتي تاريخي، استانبول سنة ١٩٤٨.
- 15) A.H. Tanpınar, xix asır Türk Edebiyatı Tarihi i.c. Ist. 1956.
- 16) Prof. M.Kaplan, Şiir Tahlilleri İstanbul 1971.
- 17) Prof. M.Kaplan, Türk Edebiyat, üzerinde araştırmaları İstan. 1976.
- 18) Prof. M.Kaplan, yeni Türk Edebiyat, antolojisi 3 İstiy 74.
- 19) Vasfı Mahir Koca Türk, Türk edebiyat, Tarihi Ank 1964.
- 20) Dr Necla Pekalacay, İslam, Türk Edebiyatı. Ist 1967.
- 21) E.J.W. Gibb, A.History of ottoman poetry. V.6. Lon 1900.
- 22) Clement Huart, Arab ve İslam Edebiyatı, çev: Cemal Sezgin. Ank. 1971.

﴿ الورقة الرابعة ﴾

دراسات تطبيقية

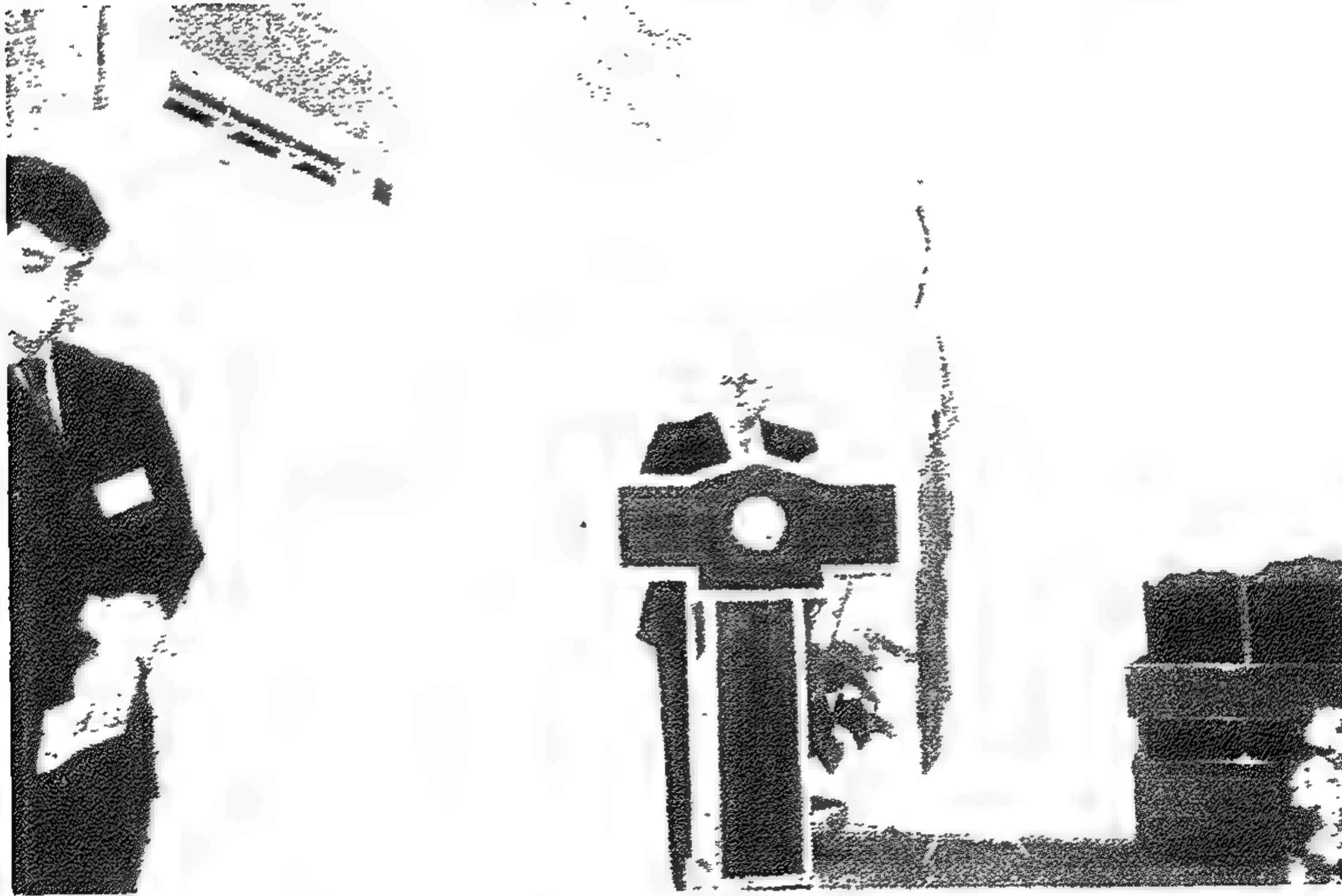
حول

شخصيات ... وموضوعات أدبية

١-

ملحمة ألياميش ودورها

في عودة الوعي القومي للشعب الأوزبكي



اد الصفصافي احمد المرسى أثناءلقاء ملخص بحثه والمترجم

في ٦ ١١ ١٩٩٩

في مدينة ترمز - أوزبكستان



اثناء القاء ملخص البحث في مؤتمر ترمز ٦ ١١ ١٩٩٩



جانب من المشاركين في المؤتمر مع المدير المسؤول
عن وقف البخاري - التراث الذهبي -

٦ ١١ ١٩٩٩

ملحمة ألياميش

وذورها في

عودة الوعي القومي للشعب الأوزبكي (٥)

- 1 -

إطلالة تاريخية :

ظهر الأدب التركي في بداية أمره في دول أواسط آسيا. وكان عبارة عن أدب ملحمي ثري.

والملاحم كما هو ثابت تحكى بشكل منظوم بطولات أمة من الأمم، ومعتقداتها الدينية. كما تُعبّر عن مغامراتها.. وأعرافها.. وفضائلها.. وغالباً ما تكون هذه المغامرات تحكى عن فترات ما قبل التاريخ، أو في مراحل البدايات الأولى للتاريخ، وتظل ممتدة - أحياناً طوال التاريخ.

إن الملاحم؛ سواء من الناحية التاريخية، أو الفكرية، أو العقائدية أو حتى الفنية تحمل قيمة كبيرة. وغالباً ما تكون نبعاً فياضاً للحياة الفنية والفكرية وتلقى الضوء على الصفحات المبهمة من تاريخ الأمة. ومنها تنبع أهميتها للتاريخ حيث أنها تعود إلى عصور ما قبل التاريخ، أو بدايات التاريخ، وتقص علينا مانجهله عن المعتقدات.. والمناقب، والبطولات التي مرت بحياة هذه الأمة.. وسواء أكانت هذه الملاحم حقيقية، أو قريبة من الحقيقة أوحى عارية تماماً من الحقيقة فإنها ذات أهمية قصوى بما تقدمه من أخبار.. وأفكار.. ومعتقدات دينية وقومية لهذه الأمة المعنية.

كيف تتكوّن الملحمة؟ :

لابد من توافر ثلاثة شروط، وثلاث مراحل لتكوّن وتثبيت النواة في تشكّل وتكوّن الملحمة القومية. أولى هذه الشروط هو حدوث حادثة أو حدث

(*) قدم هذا البحث باللغة التركية في المؤتمر الذي عقد في مدينة خيوة في جمهورية أوزبكستان والذي دعيت إليه من قبل حكومتها في المدة ما بين ١٠/٣ - ١١ - ١٩٩٩م عن سيرة البطل ألياميش وقد رأينا ترجمته إلى اللغة العربية.. لتعم الفائدة.

أو مغامرة تزلزل كيان هذه الأمة، وتجعلها تتحدث عنها، ولا تنساها قط، وتكون قد حدثت فيما قبل تسجيل التاريخ.. هذا الحد هو الذي يشكل النواة الأولى للملحمة.. ثم تكبر وتتعاظم هذه النواة رويداً رويداً مع الزمن.. وتبدأ الأجيال تحكيها بشكل شفاهي لبعضها البعض.. ومع تقدم الزمن.. ووسائل التسجيل وكتابة التاريخ يتم جمع هذه الروايات الشفاهية والتي تمت في مناخ أسطوري أحياناً، ومناقبي أحياناً أخرى.. وملحمي أو قومي في أكثر الأحيان. وتُعتبر هذه هي مرحلة تسجيل الملحمة.

إن الأمة التركية على امتداد الساحة الجغرافية. والتاريخية تمتلك حياة ثرية.. نشطة.. متعددة.. ومتنوعة.. فيها من الأحداث الجسام ما يغطي المراحل الثلاث اللازمة لتكون الملاحم.. وما يجعل لهم ملاحمهم القومية الخاصة بهم.. ولم تكن لهم ملحمة واحدة، بل ملاحم متعددة (١) إن الأمم التي تمتلك شروط تشكّل وتكون الملاحم.. بينما كل من هذه الأمم ملحمة واحدة فإن للترك أكثر من ملحمة، وكلها قد وصلت إلينا.. وكلها قد سُجّلت.. فمن ملحمة أركنه قون إلى ملحمة مناص.. ومن ملحمة أوغوز إلى ملحمة ألياميش وبطال غازي.. إن هناك العديد من الملاحم الكاملة. والتي تُعتبر كل منها أثراً قومياً مستقلاً بين أيدي الباحثين اليوم، وإن كانت كلها تدور حول الأقوام التركية.. مجسدة لحياة كل منهم بشكل فيه التباعد وكثير من التطابق..

إن الملاحم التركية التي تنطبق عليها صفات ، وسمات الملاحم المتكاملة - إن كانت قد ضاعت بسبب الهزات التاريخية التي مرت بها الشعوب التركية إلا أن ملخصاتها.. وأساس الرواية فيها قد وصل إلينا.. وإذا كان البعض يُقسم الملاحم التركية إلى ستة أقسام. فمما لا شك فيه أن أهمها.. وأشهرها بين كل الأتراك هي «ملحمة أوغوز قاغان» (٢). فهي الملحمة التي يمكن أن نصادفها في كتب التاريخ بمسمى «أوغوزنامه» كاسم مشترك لكل الأتراك الغز.. فهي تجسد الحياة المعيشية، والاجتماعية،

والتاريخية لقوم الغز، وتُتخذ مثلاً لحيا قوم معتقدات كل الترك. إنها تترنم بأيام الترك كما يترنم بها الترك في سائر أيامهم.. فلقد كان الترك ينشدونها عند التوجه للحرب لتحسيس الجند، والرفع من معنويات الأبطال المحاربين.. كان الشعراء والملحميون ينشدونها على دقات الطبول ونغمات الموسيقى الحماسية بشكل منظوم. (٢).

أهم الملاحم التركية:

إن شعر الملاحم يعتبر من أغنى المعطيات الأدبية الشفاهية التي كان يترنم بها الشعراء الشعبيون على رباباتهم، وهم يطوفون بين القبائل والأقوام الرحل في الوقت الذي لم يكن قد تشكل أي أدب تركي مكتوب بعد..

في الواقع، إذا لم يكن للترك «إليازه واوديسه» أو «شهنامه» أو «اوزيس واوزيريس» كملاحم متكاملة، مكتوبة أو مدروسة دراسة متأنية.. إلا أنهم يملكون كل مقومات خلق الملاحم المتكاملة.. فلديهم الأحداث.. ولديهم الخيال الشعبي الذي يمكنهم من خلق الأساطير والملاحم.. ولديهم الحياة الممتدة في مراحل ما قبل تسجيل التاريخ.. كان لهم رحلاتهم وترحالهم وهجراتهم.. واستيلائهم على أوطان غيرهم.. وهذه كلها عوامل مهيئة لخلق الملاحم والمناقب ومن قبلهما الأساطير..

تنقسم الملاحم التركية إلى قسمين رئيسيين، ملاحم ما قبل الإسلام وملاحم ما بعد الإسلام.. وتنقسم ملاحم الترك قبل الإسلام إلى ستة أقسام، يعقب بعضها بعضاً. ١- الخليفة. ٢- صاقا [آلب أرتونغا وشو]. ٣- اوغوز قاغان. ٤- سيه نبي Siyenpi. ٥- كوك تورك. ٦- اوينغور*. وكلها تدور حول

* وقد قام المستشرق رادلوڤ بجمع الجزء الخاص بالخليفة من أفواه أتراك منطقة جبال ألتي، في القرن التاسع عشر. وهي تعكس أقدم معتقدات للترك حول خلق العالم، وطريقة الخليفة.. وتقص ملحمة آلب أرتونغا حياة هذا الحاكم الذي عاش وحكم صاقا في القرن السابع قبل الميلاد، وسيطر على كل أواسط آسيا وأدخلها تحت دائرة نفوذه.. أما القفقاس فقد اتجهوا نحو الجنوب فاتحين الأناضول وسوريا وحتى مصر.. وقد قضى هذا الحاكم حياته في صراع مع المد

الإيرانيين.. وقُتل باسم خلال الولاية التي أقامها له كيخسرو وحاكم مد هذه. وقد أورده محمود الكشغري في كتابه «ديوان لغات الترك». أما «شودستانى» أي ملحمة شو فترجع إلى الأحداث التي وقعت خلال سنوات ٢٢٠ - ٢٢٧ ق.م حيث استولى الاسكندر المقدونى على ايران والتركستان.. وكان على رأس الترك آنذاك حاكم يُسمى «شو Ssu» ومن هنا فإن هذه الملحمة تتحدث عن صراع الترك مع الاسكندر، وانسحابهم نحو الشرق.. ومن هذه الملحمة نعرف أيضاً أن اثنتى عشرة قبيلة ممن لم ينسحبوا نحو الشرق، وظلوا في التركستان هم الذين شكلوا فيما بعد أساس الأتراك الأوغوز = الفز.. وقد ذكرهم محمود الكشغري في كتابه على أنهم التركمان. أما ملحمة «اوغوز قاغان» فإلى جانب إحتوائها على آثار من ملحمة ألب أرتونجه = «تونغا» إلا أنها تكونت أساساً حول حياة الحاكم العظيم متته Mette، حاكم وسلطان الهون العظام.. وهناك أجزاء منها باللغة الأويغورية، وأجزاء أوردها المؤرخ رشيد الدين في كتابه جامع التواريخ باللغة الفارسية وهذا النص يبين أن الملحمة قددارت فيما بعد الإسلام، كما أن أبو الغازى بهادرخان قد سجلها في القرن السابع عشر.. ولابد أنه قد استفاد من الروايتين السابقتين، كما أن حكايات «ده ده قورقوت» الجد قورقود والتي تم تسجيلها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر هي في أصلها مقتطفات من ملحمة أوغوز قاغان. أما ملحمة «سينه پى Siyenpi=» فهي تحكى عن ظهور ميلاد بطولات الحاكم «طان شه هو آى يابكو» Tan Se Hoay Yabgu الذى كان يحكم منطقة سينه پى بشكل مبالغ فيه - وخارق للعادة.. وهذه الملحمة التركية قد سجلتها المصادر الصينية بشكل مختصر جداً، وقد أعادة تسجيلها السمتشرق رادلوف مستعيناً بما سمعه من أتراك منطقة ألتاي..

وجاءت ملحمة الـ كوك تورك» تتحدث عن ظهور الكوك تورك، وتكاثرهم وطبقاً للروايات التي توردها المصادر الصينية، فإن ملاحم «بوزقوت» ورواية رشيد الدين، ورواية بها درخان.. والتي تُعرف بأنها «أركنه قون دستانى» أي ملحمة أركنه قون.. وما هذه كلها إلا أشكال مختلفة للمحمة واحدة.. وكلها تحكى عن ظهور الترك على مسرح التاريخ وبعض من بطولاتهم.

أما ملحمة «الأويغور» هي عبارة عن قسمين، يتحدثان عن ظهور الأويغور وهجراتهم.. والقسم الخاص بظهور الأويغور في المصادر الصينية، تحكى أن الأتراك الأويغور ينحدرون إلى سلالة ننب.. وكيف تم اللقاء بين هذا الننب وبين إبنة القمر.. وهذا اللقاء هو الذى أنتج أو نتج عنه الشعب التركى الأويغوري، أما القسم الثانى.. فهو يتحدث عن ترحال هذا الشعب، وهجراته من منطقة أوتوكن Otuken إلى منطقة حوض طاريم Tarim. ونفس الشئ تورده المصادر الصينية والمصادر الفارسية.. وجميعها تكمل بعضها البعض.. انظر:

1- Atsız'ın Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul 1943.

2- Büyük Türk Klasıkları cilt , Ist. s41

حياة دول الترك الثلاث، وهم الهون، والكوك تورك والأويغور* أى منذ القرن الثانى عشر ق.م إلى القرن التاسع بعد الميلاد. (٤).

إن دولة الأويغور هى آخر دولة فى الإمبراطورية التركية قبل الإسلام. وأنهم هم الذين قضوا على نفوذ الكوك تورك فى المناطق والدويلات التركية، واسسوا دولتهم. ولقد كان بين الأقوام التركية التى توحدت بقايا من أقوام صاقا القدماء من ناحية، ومن ناحية أخرى أقوام قد تتركت.. ولقد نجحت دولة الأويغور الجديدة فى أن تنتشر فى دويلات كثيرة فى وقت قياسى. وتركت هذه الدولة أثراً عميقاً فى تاريخ الترك فى أواسط آسيا من الناحية الثقافية والفنية والحضارية.

لقد كانت قبائل الأويغور وأقوامها يعيشون حياتهم المدنية فى العصور السابقة. حتى أن المصادر الصينية تُسجل أنه كانت لهم أبجديتهم الخاصة بهم منذ القرن الخامس الميلادى. (٥) - ولقد تأسست دولة الأويغور أولاً فى ضواحي بلاسانمون السوداء فى حوض نهر أورخون فى بلاد المغول. وكان حاكمها الثانى مويوچورخان حاكماً مثقفاً وكبيراً.. فأمر بنصب تذكارات خاص به وأمر أن تُسجل عليه أعماله بالحروف الكوك توركى التى كانت سائدة فى بلاده آنذاك - (٦). وما أن قبل هذا الحاكم الديانة المانية ٧٦٣م = ١٤٦هـ حتى تحول الأويغور إلى هذه الديانة، وبدأوا فى استخدام الحروف الجديدة التى أحضرها المبشرون المانويين معهم.

وخلال سنة ٨٤٠م = ٢٢٦هـ عم القحط بلاد الأويغور، فرفع الأهالى راية العصيان.. وانقسم الأويغور تحت وطأة هذا العصيان إلى قسمين، قبل أحدهما نفوذ الصين، والقسم الآخر هاجر نحو الجنوب الغربى.. واستوطنوا

* انظر حول هذه الدول الثلاث : أوراق تركية - الكتاب الأول - الجزء الأول للمؤلف - القاهرة سنة ٢٠٠٢م.

مدن قوجي، ويش باليغ وتيان شان الشرقية.. ومع مرور الزمن شيدوا لأنفسهم مدناً جديدة ولكنهم عاشوا فيها تحت اسم الأويغور أيضاً. ثم تركوا هذه المنطقة سنة ٩٤٠م = ٢٢٩هـ للقراخانيين المسلمين (٧).

وقد تم تنصيب أحد أحفاد چوچی خاناً على بلاد الأوزبك.. وتقدم أبو الخير نحونهر سيحون، ويدخل منطقة خارزم سنة ١٤٣٠م = ٨٢٤هـ. ويجعل من مدينة صيفناق التي تقع في وادي سيحون عاصمة لملكه.. ويُسيطر على كل المنطقة حتى أوزكنت. وتتعرض خانية الأوزبك لهجمات الأويرات والقالموق الذين أتوا من الشرق.. وتحت تأثير هذه الهجمات يترك بعض الأمراء هذه المناطق، وينضمون إلى جانب أسن بوغا «EsenBuğa» خان الجاغطاي، ويستقرون على الحدود الشرقية.

يقوم محمود خان سنة ١٤٨٧م = ٨٩٢هـ بتقديم مدينة التركستان إلى محمد الشيباني كإقطاع.. وينجح شاهي بيغ الذي ازداد نفوذه في هذه المنطقة في بسط نفوذه على ما وراء النهر خلال بضع سنوات.. ويبدأ في منازعة التيموريين من أجل إعادة وحدة الأوزبك من جديد، ويتمكن من دخول بخارا وسمرقند في سنة ١٥٠٠م = ٩٠٦هـ. ويعلن نفسه حاكماً على تركستان.. وبذلك تم أسلمة منطقة تركستان الشرقية وأخذت على عاتقها رفع راية الجهاد ضد كفار الأويرات والقالموق (٨).

هكذا - في هذا المناخ التاريخي وفي هذه الساحة الجغرافية ظهرت ملحمة ألياميش - وبدأت تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل شفاهياً وتتوارثها عن بعضها البعض..

- 2 -

ملحمة ألياميش

تعيش ملحمة ألياميش فى العديد من المناطق والدويلات التركية تحت مسميات :

ألياميش .. أليامسى. (ألي بامسى) أليامشه.. بامسى بيرك .. بويرك.. وهى تُعتبر أشهر وأحب الملاحم والحكايات الشعبية بين الشعب الأوزبكي.. كما أنها أقدم ملحمة شفاهية وحماسية توارثتها الأجيال حتى وصلت إلى مرحلة التسجيل. (٩).

تُحكى، وتُنشد ملحمة ألياميش فى كل ربوع أوزبكستان.. هذا النتاج الحماسي يعم كل المدن الكبيرة، والقصبات، وتُنشد بين كافة التجمعات، وتلقى رواجاً واستحساناً منقطع النظير.. وقد تم تسجيلها وتصنيفها من قبل العديد من المنشدين، والمهتمين بالتراث الشعبى الأوزبكي. ويوجد منها بين أيدي المتابعين ما لا يقل عن عشر تصنيفات.. وأهم ، وأتم تسجيل وتصنيف هو ذلك الذى قام به « مشهور فاضل يولداش »، وإن كان لا يختلف عن الروايات الأخرى. وقد اهتمت الأوساط الثقافية الأوزبكية بها فى السنوات الأخيرة اهتماماً ملحوظاً.

ملخص الملحمة منشوراً:

أ - « .. كان هناك أخوان يدعى أحدهما باي بورو وباي صارى فى أحد الأقاليم التركية.. لم يرزقهما الله بالخلف.. فظلا يدعوان الله لمدة أربعين يوماً وليلة.. وأخيراً استجاب الله لهما فرزق باي بورو بولد أسموه «ألياميشن» وباي صارى ببنت أسموها «أى بارچين».. يتفق الأبوان على خطبة الولد والبنت وهما فى سن الصبا.. ويدفعاهما إلى المدرسة.. وما أن وصل ألياميش إلى سن السابعة حتى أراد والده أن يعلمه الإمارة وأصول الحكم.. وفنون القتال.. يشب ألياميشن عن الطوق.. وبعد العديد من المغامرات يقع سجيناً فى سجون «القالموق».. ولكن يتم انقاذه وتخليصه من

السجن بمساعدة إبنه قالموق وجواده المسمى باى چومار.. ويظن باى صارى أن ألياميسن قد اختفى ولن يعود، فيود أن يزوج ابنته أى بارچين بالقوة ودون رضاها.. ورغم اصرار الفتاة يتم الاتفاق على الزواج، وتُزف إلا أن ألياميس يظهر وينجح فى افساد الفرح....».

هذا هو ملخص موضوع الملحمة التى تتفق فيه كل المصادر.. ولكن رواية فاضل يولداش أوغلى كما يلى :

ب - «.... كان فى سالف العصر والزمان.. كان بابان بو حاكماً على ستة عشر قبيلة من قبائل القونكرات.. وكان له ولد وحيد يُسمى أليبن بو.. يرزق ألينبو ولدين أحدهما باى بورى والثانى باى صارى.. كان باى بورى هو الأكبر.. وصاحب ملك وأراضى قونكرات.. أما باى صارى فكان يملك قطعان الماشية وعشرة آلاف موطن فى طابون الكبرى.. وكانت بلادهم تُسمى بايصون.

ورغم تقدم سن الأخوين، إلا أنهما لم يرزقا بالبنين أو البنات. وذات يوم توجهتا إلى وليمة واحتفال كبير فى قونكرات،.. ولكنهما لم يُستقبلا بالاحترام الواجب لهما.. وسبب عدم الاحترام هذا يرجع إلى عدم وجود ذرية لهما.. تملكهما الحزن عندما عرفا ذلك.. عادا إلى منزليهما.. ونام كل منهما فى فراشه... وأثناء النوم يأتى إلى كل منهما درويش.. ويبشرهما بقرب الفرج.. وأنهما سيرزقا بالبنين.. والبنات.. وبعد سنة من هذه البشارة تلد زوجة باى بورى ولداً وينتأ.. أما زوجة باى صارى فتلد بنتاً فقط.. فيقيموا وليمة كبيرة.. وعلى الرغم من أن الدرويش لا يراه أى انسان.. إلا أن الأخوين كانا يريانه.. يقوم الدرويش بتسمية ابن باى بورى باسم «حاكم بك» وابنته ب « قالديرغاچ آييم» أما ابنة باى صارى فقد سماها الدرويش « بارچين آييم».. ويخبرهما الدرويش أن حاكم بك سيتزوج من بارچين آييم.. وأن حاكم بك سيكون « باطير» بطلاً كبيراً لا يقدر على هزيمته أحد..

يكبر الأطفال الثلاثة معاً ويشبوا عن الطوق.. ويدفع بهما إلى المدرسة.. وما أن يصل حاكم بك إلى الرابعة من العمر حتى يتعلم من الموللا كل ما يمكن أن يعلمه أياه.. فيسحبه والده من المدرسة.. ويبدأ في تعليمه الفروسية وأصول القتال.. وينجح الصبي منذ الوهلة الأولى في رفع السهم البرونزي الثقيل جداً الذي كان يخص جده، ويطلقه من القوس وسط دهشة الجميع.. فيعقد الحضور مقايضة بينه وبين رستم ويطلقون عليه «آلياميش».. ومن الآن وصاعداً بدأ يشتهر بهذا الاسم..

وذات يوم عندما كان باي بوري يتحدث مع والد آلياميش أخبره أنه وفقاً لتعاليم الإسلام لابد من جمع الزكاة من الأهالي.. ومطالبتهم بدفعها.. وأنه طلبها من أخيه الأصغر باي صارى.. إلا أن باي صارى تملكته الدهشة من هذا المطلب.. فلا يدفع الزكاة.. ويترك وطنه الأصلي ويقرر الهجرة إلى بلاد القالموق مع عائلته ورجاله.. وعلى الرغم من تألم بارچين أي لهذا الفراق، وترك الوطن والأحبة إلا أنها لا تستطيع أن تفعل أي شيء.. ويظل باي صارى ومن في معيته عدة أيام يطوفون في بلاد القالموق بحثاً عن مستقر لهم.. يتخطون تسعين جبلاً.. وبعد طواف وهجرة استمرت ستة أشهر يصلون إلى بلاد القالموق التي كانت تحت إدارة «طابچه خان».. ولما كان رجال وقوم باي صارى من الرعاة والرحل، ولم تكن لديهم أي فكرة عن الزراعة والاستقرار والتوطن.. فقد ظنوا أن مزارع القمح الشاسعة ماهي إلا مراعى خضراء.. فقد أطلقوا فيها قطعانهم وأقاموا خيامهم حول ضفاف بحيرة أنياكول» في برارى «جيلبرچول»..

وما أن رأى القالموق الضرر الذي حلّ بزراعتهم حتى نقلوا الخبر إلى شاههم فيأمر الشاه بالقبض على باي صارى.. وما أن توجهت قوات الشاه للقبض على باي صارى ورجاله حتى يكتشفوا أنه لم يقصد ذلك الضرر، وأنه لا يدرى شيئاً عن حياة الاستقرار والتوطن والزراعة.. فبعفوا الشاه عنه وعن رجاله.. ولما كان الوقت ما زال يسمح بالزراعة.. فقد أعادوا زراعة الأرض

وأخبروهم أنهم لن يأخذوا هذا المحصول بل سيتركه الشاه لهم... ويسمح الشاه لـ «باى صارى». بالتوطن والاستقرار فى العشرة آلاف موطن الذى أقاموا فيها خيامهم...» (١١).

يستمر فاضل يولداش أوغلى فى روايته على النحو التالى :

«... يمر من الزمن سبع سنوات... ويعيش باى صارى ورجاله فى رفاهية وأمان.. ولا يُطالبون بدفع أموال مما تُسمى الزكاة.. فالقالموق لا يعرفون الإسلام.. تكبر بارچين إبي وتزداد جمالاً.. وتلفت أنظار والتفات العديد من «باطير» أبطال القالموق.. وكانت فى بلاد القالموق سيدة مطلقة تُسمى «صورقايل» كانوا يطلقون عليها الساحرة.. وكان لها سبعة أبناء كلهم من الأبطال.. أكبرهم يُسمى فوقالداش، وأصغرهم يُدعى «قاراجان».. وكان السبعة أبطال يعملون فى خدمة شاه القالموق مع تسعين بطلاً آخرين... ولكنهم كانوا أفضلهم جميعاً.. تطلب السيدة «صورقايل» بارچين أى لابنها الأصغر.. فتتوجه إلى حيث يُقيم باى صارى وقومه.. وتتحدث مع أم بارچين أى.. فتخبرها الأم أن ابنتها مخطوبة لابن عمها البطل العظيم ألياميش..

تغضب (صورقايل) لذلك.. ويعلم كل أبطال ومصارعو شاه القالموق الذين يودون الزواج من بارچين أى بهذا الكلام... ويناقشون هذا الأمر فيما بينهم.. ويتفقون على أنهم جميعاً يودون الزواج من بارچين... ولكن عليها هى أن تختار واحداً منهم.. ويتجهون فوراً إلى والدها باى صارى.. ويخبرونه بقرارهم.. ويهددونه بأنهم سيخطفون ابنته إذا لم يقبل هو بالرضاء الكامل قرارهم.. ولما كانت بارچين قد بلغت الرابعة عشر من عمرها.. فإن القرار أصبح قرارها هى.. فيعرض الأمر على ابنته بارچين أى.. فتطلب مهلة ستة أشهر.. وأنها ستعطي ردها فى نهاية هذه المدة.. وما أن سمع الأبطال بذلك حتى قبلوا الشرط، وانصرفوا..

تكتب بارچين آى خطاباً إلى ألياميش.. وترسله مع عشرة من أسرع وأمهر خياليها.. فيصلون بعد ثلاثة أشهر.. ولما كان ألياميش غير موجود فقد سلموا الخطاب إلى والد باى بورى.. فافتح باى بورى الخطاب.. ويقرأه.. ولما كان لا يحمل أي ود لأخيه.. فلم ير مساعدهم.. ولم يخبر ألياميش.. ويخبرهم أنه لن يرسل ألياميش لانقاذ بارچين آى.. ودون أن يخبر أي أحد بهذا الخطاب يخفيه في حجرته.. وبعد بضع أيام ، وبينما كانت ابنته قالدبرغاچ تنظف غرفة والدها.. تجد الخطاب.. تقرأه.. وتخبر ألياميش بذلك.. وتدفعه وتحرضه على ضرورة مساعدة بارچين آى.. ورغم معارضة الأب.. فبمساعدة قالدبرغاچ والسائس العجوز قولتاى يختار أسرع جواد في الأسطبل وقد كانوا يطلقون عليه (بايجير بار).. ينطلق ألياميسن.. وفي الطريق يلحق بفرسان بارچين ورسلاها.. وينطلق في طريقه مخلفهم وراءه.. وبعد مدة.. وذات مساء.. ووسط الصحراء.. يصادف مزاراً.. فتراوده نفسه في قضاء الليلة هنا في هذا المكان.. فيجد لنفسه ولحصانه مأوى.. فيستريح.. وينام.. وفي نومه يرى بارچين آى وقد جلست بجواره.. تحادثه.. وتقدم له كأساً من الشراب.. وتصادف أن رأت بارچين آى نفس الرؤية.. فتحكى لخدمها الرؤية التي رأتها...

اليوم التالي... يستيقظ ألياميش.. وينطلق مبكراً.. وقبل المساء يصادف قايقوباد الذى يعمل في معية عمه كراعى.. يتعرف قايقوباد على ألياميش ويقدم له الطعام والشراب ومأوى ليبيت فيه ليلته.. وخلال هذه الليلة أيضاً يرى ألياميش بارچين آى في رؤياه.. وفي نفس اللحظة تراه بارچين هي الأخرى.. وهكذا تتأكد بارچين آى أن خطيبها البطل سوف يحضر..

وما أن تبزغ شمس الصباح حتى ينطلق ألياميش.. وهما قد اقترب من المكان المقصود.. يتسلق قمة جبل عالية.. ومن هناك يرى خيام، ومنازل عمه باى صارى.. فيترجل من على ظهر جواده بايجيربار.. ويتمشى.. ثم

يتمدد على حافة قمة الجبل .. فيراه البطل قاراجان .. فيأتيه .. ويتعرفا
ويحتضنان .. ويجلس البطلان ويتحدثان .. ويتفقا على أن يعملوا سوياً .. وعلى
الفور يخططان للأمر .. فيصطحب قاراجان ألياميش إلى منزله .. ورغم
اعتراض الأم صور قايل واخوته إلا أنه يحسن ضيافة ألياميش .. ويقوم
ألياميش بركاب صديقه قاراجان جواده الأصيل بايجيرباو .. ويبعث به إلى
بارجين أي ليخبرها بوصول ألياميش ..

إلا أن قاراجان ما أن امتطى ظهر الجواد حتى ظن به سوء الظن فلم
يكن مظهر الجواد يدل على أصالته .. فخاطب صديقه ألياميش قائلاً :

« أيها السيد الصديق! إن الأحق يقنع بالعذاب
وإذا لم تجد حصاناً آخر للمجيئ إلى هنا من أفاقك البعيدة
فأرجع من حيث أتيت .. فلم يفت الأوان بعد ..
فأغلب الظن سييطش بك الأعداء!
فالليل - يا صديقي - أوفى الأصدقاء لكافة العشاق ..
سأذرف الدمع ... وسوف يبكيك الجميع
فلك تسعون غريماً ..

.....

أيها الصديق الأوزبكي .. إن بلادك كونغرات
بلاد خضراء .. تتوشح بالرياض والمراعى ..
وأن جيادكم كثيرة .. وأصيلة حقاً ..
فلماذا وضعت سرجك على هذه الجيفة ...؟

.....

فيرد عليه ألياميش قائلاً بعد سرد حالة الجواد والمعاناة التي عاها:
« يبدو أنك لم تألف ادراك روح الخيول ..
إن جوادى المقاتل يبكى شوقاً .. وحسرة ..

إيه.. أيها القالموقى.. إنك عديم العقل واللسان..
فسبِّحْ حالاً بحمد ربك مرتين..
فيرفعك جوادى إلى السموات فى لحظة..
وعليك أن تعامله باحترام..
وكلما سبَّحت بحمد ربك مرتين..
فلن ينكص بايچيريار عن الدرب مطلقاً..
فلا تجعل قلبك يعتمل كدرا..
وعدنى بانجاز خطوبتى...»
كانت المهلة قد انتهت.. وحان موعد اجتماع الأبطال الصناضيد..
فاجتمع شمل القالموقيين.. وزاد حشد الأوزبكيين.. ودارت الأحاديث
والمناقشات.. فقد حان وقت مجئ الجياد...
« كانت أنظار الناس ترمض بنفاذ صبر..
الجياد.. الجياد قادمة..! الفرسان ينطلقون..
لكن الأنظار تركزت على جواد واحد..
صاح الأوزيك.. إنه بايچيريار....»
كان جواد أليپامش قد سبق كل الجياد.. ولم يتوقف.. بل دار سبع
دورات حول خيمة الحبيبة بارچين المصنوعة من القطيفة... فأدركت أن
الحبيب قد وصل... فاقتربت بارچين من الجواد بايچيريار.. ومسحت عينيه
بمنديل حريرى.. ومسحت عنه التراب والعرق... وسقط الجواد على الأرض
من الألم بسبب المسامير التى دقها القالموقيين فى حوافره... رأت بارچين
المسامير فى حوافره.. فخنقتها العبرات... وأخذت فى نزع المسامير
بأسنانها....!
كررت بارچين.. أنها ستتزوج من مَنْ يكسب الرهان.. وستكون البداية
سباق خيل.. والثانى رمى السهام.. والثالث.. إصابة قطعة فضية من على
بعد ألف خطوة بطلقة نارية.. والرهان الرابع.. مصارعة الأبطال...

وصل بقية القالموقيين.. وصاروا تسعون إلا واحداً من الجبابرة..
وأعلن إن الجبابرة القالموقيين سيتبارون مع البطل الأوزبكي في الرماية
بالقوس...

« جلست الصبايا في صفوف

انهن يتحدثن عن مصير بارچين آي»

إلا أن سباق الخيل هو الذي بدأ.. على المتسابقين تسلق جبال
«باباخان» ويعوبون إلى نقطة البداية. ويستمر السباق خمسة وأربعين يوماً..
ويشارك أربع مائة وتسعون متسابقاً.. يشترك قاراجان الذي أعلن إسلامه
ممثلاً عن ألباميش الذي أعطاه جواده.. يغضب القالموقيون، ويكمنون
لقاراجان ويقيّدونه.. ويعاودون دق المسامير في حوافر بايچيربار.. إلا أن
قاراجان ينجح في فك الوثاق.. ويمتطي الجواد.. وينطلق مكمل السباق..
فيفوز جواده بالمركز الأول..

ثم كانت الرماية...

« وتطايرت السهام مطلقه صفيراً..

وطيران السهام أسرع من البرق

لكن لم يصب أي منهم الهدف

جاء دور الغريم كوكالداش

وضع السهم في القوس المشدود

وصوب الوتر.. انطلق السهم..

ياللخزي.. ويا للعار

فكسر قوسه إلى نصفين..

حان الدور على البطل ألباميش

كان قوسه برونزياً

يَزن أربعَ عشرَ بطماناً
 تهادى.. وضع يده على القوس المعدنى..
 ضرب النظر الثاقب..
 ثم سحب سهماً.. طويلاً كالرمح.. وحاداً كالابرة..
 أصاب الهدف..
 حطم أكباد الحاقدين..
 مرعى.. مرعى.. ألياميش...
 ثم كانت الجولة الثالثة .. وهى إصابة القطعة الفضية بطلقة البندقية
 من مسافة ألف خطوة..

« .. ومرت أخرى.. أزورت عن القالموقيين الفرصة
 وأخطى كوكالداش الهدف.. ولم يبلغ مرماه..
 ابتهج قلب ألياميش.. واختلج قلب بارچين أى..
 فالتقط البارودة.. وصوب الذخيرة
 محدقاً عينه اليسرى..
 فأصاب الهدف... وأدمى قلوب القالموقيين
 فلعنوا جميعاً سوء الحظ..
 بعد أن فشلوا فى سباق الخيل
 والرمى.. وإصابة القطعة الفضية..
 فهل سيحالفهم الحظ فى المصارعة
 أم أن الأوزبكي سيفوز بالأوزبكية...؟

إستعدادات المباراة على قدم وساق... تكون الأوزبكية الجميلة بارچين
 أى من نصيب الأقوى فى المصارعة. تجمع عدد وفير من القالموقيين ومن
 أهالى العشيرة آلاف خيمة من البيصونيين.. أداروا الدائرة بأياديهم
 المتشابكة.. حول الميدان.. جلس تسعون جباراً إلا واحداً من القالموقيين

وعلى رأسهم الغريم كوكالداش فى جانب .. وجلس ألياميش وقاراجان
المسلمين على الجانب الآخر... بدأ قاراجان المصارعة..
« طاف قاراجان متهادياً

وسط تبرم الأشقاء الذين يكبرونه
فنهض إليه شقيقه الأكبر قوشقولاق..
وتعرى جسده الضخم حتى الحزام..
توالى الأبطال.. حتى قُضى على الجميع
ولم يبق سوى المغوار الغريم كوكالداش
حل المساء.. وفرضت الظلمة أطنابها
فوجب إيقاف النزال عندما اكفهروجه الليل..»

فى صباح اليوم التالى برز ألياميش إلى الميدان متحدياً كوكالداش
داعياً أياه إلى حلبة المصارعة... فتحداه كوكالداش مكرراً أنه لن يسمح له
بأن يحصل على محبوبته.. ولن يظفر بها إلا هو..

« .. لم يبخل ألياميش بقواه
وصار كوكالداش أكثر شراسة..
فكلاهما شديد القبضة
كان فى الميدان.. غريمان يتصارعان
كالضبعين.. أو الأسدين الهصورين فى الصراع..
ولم تحن نهاية الصراع
فتملأ الحشد.. من هواظافر...؟
وصخب القوم بعد نفاذ الصبر..»

خامرت الشكوك بارچين آى.. فخاطبت حبيب القلب حكيم بك ألياميش

قائلة :

« يفوح عبير الربيع..»

من غصن الورد.. فى البستان..
العندليب ينشد أغنية الربيع
بعد أن تمكنت منه نشوة الولهان..
يا ابن عمى.. وحبيبي.. ماذا دهاك..
حيث لم تقهر غريمك.. وأسفاه..
ماذا دهاك.. أم أن بارچين آى ستركها لسواك...؟
إن كان قد وهنت قواك
إن اخفقت فى الظفر بعدوك
فإننى سأواصل النزال بدلاً منك..
فهزء الفتيان يحرق قلبى..
فشد العزم.. واستجمع القوى
حقق الغلبة يا حبيبي.. فقلبى لا يروم سواك...
فغلى ألياميش بانفعالات الصقر
واحتدم بغضبه السبع..
واستجمع قوة النمر..
وشدد القبضة على القالموقى..
فطقطق حبل ظهره..
ثم رفعه على حين غرة
وألقى به عالياً فى السماء بغتة..
فهلل القوم صائحين
ورفعوا رؤسهم نحو السماء ناظرين..
كيف كان الصنديد يتهاوى..
وكأنه الكرة..
غاص فى الأرض ذلك الصنديد

وهلك كوكالداش - باطير المنحوس..

غمرت السعادة ألياميش

والفخر تملك بارچين أي

وحلت بالقالموقيين المصيبة»

وهكذا؛ بعد أن ظفر ألياميش بالسباقات الأربع.. ففاز بحبيبة القلب وتزوجا.. وبعد مدة.. قرر الرحيل بالزوجة الحبيبة، والصديق المخلص، وأهالي كونغراد والعودة إلى بايصوري.. وتتحرك القافلة.. ولا يتخلف سوى عمه أي حماه بايصاري.. أن تصرف أخاه بايبوري مازال يغضبه.. فهو لا يود أن يؤدي الزكاة..

يتملك الغضب من القالموقيين.. فيحرض ملكهم شاه صور قابيل ضد ألياميش ويدفعه للإنتقام منه... فيدفع الشاه بجيش جرار لكي يلحق بألياميش ومن معه.. إلا أن ألياميش وصديقه قاراجان يسحقا هذا الجيش.. ويستمر في سيره.. ويصل إلى وطنه كونغرات.. فيسعد والده بايباري ويتنازل عن إدارة الأهالي والبلاد لابنه الحكيم ألياميش.. على الجانب الآخر.. ينزل الشاه الذي إنهزم جيشه صنوفاً من العذاب على عم ألياميش وحماه لكونه قد خدعه في زعمه.... وتصل الأخبار إلى ألياميش بذلك.. فيتجه ألياميش إلى أبيه راجياً إياه أن يسمح له بالسفر لكي يخلص عمه من هذا الكرب الذي ألم به.. ونلتقط بعض العبارات من الحوار الذي دار بين الابن وأبيه :

- « أقول لك، يا أبتاه.. وأرجو المعذرة..

اسمح لي بالسفر إلى بلاد الغربية،

وانظر بعين العطف إلى كلامي..

... إن شقيقك بايصاري

وعمي وحموي.. يلاقى الأمرين..

فقد سلب الشاه ماشيته
 وجعله راعياً لقطعانه..
 وقد عرفت.. فقد عيل صبرى..
 وإذا ما صممتا، فأين كرامتنا..
 أظن أنك الآن
 تدرك مرامي..
 أصغى الأب إلى كلام ابنه، وخاطبه قائلاً :
 « - يا نور عيني.. أصغ إلى الآن.. بجد
 عليك الابتعاد عن وكر الأعداء..
 وأعلم أنتى لن أسمح لك بالرحيل..
 فماذا سنفعل هنا بدونك...؟
 فلربما سيموت شقيقى وعمك هناك
 وإن لم يمت فلربما يرجع إلى قومه
 فلما تموت أنت قبل الأوان..
 أشفق على شيخوختى..
 فلتكن جباراً مثل رستم..
 لكن اعلم.. بأنتى لن أسمح لك بالرحيل..»
 إلا أن ألياميش بعد أن يسرد على والده أنه سوف يتسلح بكل أنواع
 الأسلحة، ويعرض علينا صنوفها المعروفة آنذاك عند الأوزيك مثل الخوذة
 الحديدية البيضاء، والصديرية المزودة الذهبية، والحسام الماسى، يصر على
 موقفه ويطمئن والده أنه سيكون الإبن البار، وأنه سيدعو إلى القيم، ويفى
 بالوعد والكلمة التى قطعها على نفسه.. وأنه من صلة الرحم أن يهب لنجدة
 عمه.. وتعضده بارجين فى موقفه، وتخبره إن لم يذهب هو فستذهب هى
 لتخلص والدها من أذى القالموقين وغيرهم من الكفار.. وتخاطبه كما يلى :

«ومهما كانت بلاد القالموق بعيدة،
فإننى سأرتدى ملابس الرجال..
وأحمل السلاح.. وأرحل وحيدة
ولن أكون مذنبه حيال أبى
إعلم.. بأننى سئمت الحياة بغتة
هكذا.. أنا المسكينة سئمت كل شئ فجأة
أيها الخان الرفيع الشأن.. وزوجى.. فدعنى أرحل..
ومادمت لن ترحل أنت.. فيجب أن أرحل أنا..
أصاب الپاميش الحزن والكدر.. واستغرق فى التفكير.. فماذا يجب
عليه أن يفعل..؟ استشار بيك دمير زعيم عشيرة قائد جيغالى.. وتحاوروا..
وقرروا أنه يجب عليه أن يرحل دون علم والده.. بايبورى..
إنضم إليه أربعون فارساً.. وتسلحوا.. وأسرجوا الخيل.. وشدوا
الرحال والناس نيام.. إلا أن الشيخ بايبورى الذى كان يطوف فى الفناعراهم
وهم يرحلون.. فوقف فى طريقهم.. ومهما ألح.. أو أمر.. إلا أن القرار قد
صدر.. ورحلوا..

« كانوا يمضون تارة ليلاً وتارة نهاراً

فى السهوب والجبال..

انطلقوا إلى بلاد القالموق البعيدة..

إنهم يمرون بسلاسل الجبال

ويعبرون الشعاب والآبار..

عبروا تسعين جبلاً

وطنوا أرض العدو

حيث الرحاب الخضراء..»

ساروا فى الأرض القالموقية دون أن يدروا شيئاً عما يدبر لهم.. فقد
رأتهم العجوز الساحرة سورجايل.. ولجأت إلى الحيلة.. فاستضافتهم

بدعوى أن لها أربعون بنتاً كاعبة.. قد تملكهن الحزن بعد أن مثل الخان
بأشقا هم السبعة.. وهن سيسعدن بخدمتكم كما كن يسعدن بخدمة الأشقاء
الأحبة..

قبل ألياميش ورفاقه الدعوة.. بعد أن استمالتهم العجوز بالمكر والدهاء
وساروا خلفها حتى وصلوا قصرها.. فتحت أمامهم البوابة حتى دلفوا إلى
الباحة.. راعهم ما رأوا من ثراء.. ودعت العجوز بناتها للترحاب بالأخوة
الذين سيعوضوهن عن الأشقاء الذين قتلهم الشاه..
تعلقت كل حسناء بجواد فارس، وربطنها في مرابط الخيل.. وقدن
الضيوف إلى المضاييف.. وفرشن السجاجيد والأغطية.. وصرن يسلمن عليهم
منحنيات.. ويلاطفهنهم وهن بشوشات..

« لقد أسرن قلوب البكوات بحفاوتهن

وسلب جمال الفتيات عقولهن..

وصارت تلوح بالمناديل أربعون فاتنة لعب

ونصبت الموائد بكل مالد وطاب..

وكانت العجوز تقدم الشراب..

كان الفرسان يشربون وهم غافلون..

وهم يفكرون :

« إنهن يقدمن الخدمة والأنس لنا

القالموقيات الحسنات لم يرفضن لنا طلب..

ولا ينتظر منهن أى خطب.. أو خطر..»

كانت العجوز الشمطاء قد أبلغت القالموقيين بالخبر.. وطلبت من الشاه
أن يعجل بارسال الجند والعسكر.. وزحفت قوات الشاه على قصر العجوز
من الجانبين إلا أن ألياميش لم يشك لحظة واحدة في طيبة العجوز..
وخاطب رفاقه مشجعاً على خوض الحرب.. كسب ألياميش وفرسانه

الأربعون الجولة الأولى.. وتفرق الأعداء.. وحل الظلام.. فأرادوا أن يقضوا
الليل في قصر العجوز نون أن يفطنوا للخديعة.. بل أرادوا أن يردوا لها
الجميل على حسن الضيافة..

أحسنن الفتيات اللقاء.. وقدمن الشراب.. وأقمن الغناء.. مسليات :

« .. لقد جئتم من الديار الكونغراتية

وأوشكنم على الوقوع في الفخ هنا..

أرواحنا فداء..

الفارس الجسور..

يا ضيفي العزيز وسلطاني..!

لقد جللت العدو بالعار..

قلبي يهفو إليك

فكيف أجذب قلبك..؟»

هذا بعض مما أنشدته الحسنات... وأكثرن من تقديم الخمر،
والمسكرات وتفنن في الرقص والدلال.. ويطلبن احتساء الخمر وشعورهن
السوداء الفاحمة تهتز وأيديهن البضة تتمايل.. شرب الحكيم الشراب. ولكن
كان بالخمر عقار مخدر.. وما أن خمر الجميع حتى تغير الوضع إلى
النقيض.. فزالت الأحاديث ونظرات الحنان والدلال.. وتغيرت سجايا
الفتيات.. فرفعن الكؤوس، والأغطية عن الموائد، وكل ما يزين المآدب...

أضرمت العجوز النيران في المكان.. فاحترق الفوارس إلا ألياميش لم
تتل منه النيران.. وصل العدو بقواته، ووجدها فرصة ، فأمر رجاله بأن
يمزقوه بالصوارم... ولكن لم تجد كل الوسائل مع ألياميش.. فظن الشاه
ورجاله أن جسده مسحور.. فقد رأوا أن النيران، أو السهام، أو الحسام لا
تفعل فيه شيئاً.. وويخ الشاه العجوز على فعلتها.. وأخبرها أنه كان من
الأفضل أن تتركه يرحل هو ورفاقه.. فما أن يعود إلى رشده حتى ينتقم منا

جميعاً.. ولكن العجوز لم تعجز بعد.. فطلبت من الشاه أن يحفر بئراً عميقاً تحت جبل مرادطوبه» هذا.. ويلقى به فيه.. ولسوف يجد فيه حتفه.. أمر الشاه القالموقي رجاله بحفر البئر فوراً وليكن بعمق أربعين ذراعاً.. انجزوا العمل وشدوا وثاق البطل بالوهق... بيما كان ألياميش العملاق الأوزبكي مستلقياً بلا إحساس وكأنه صنم.. فربطوا الوهق بالخيول العشرة ولكن حتى الخيول كانت تنبش الأرض ولا تجدى محاولاتها في تحريك البطل.. تذكر الأعداء جواد البطل.. فأتوا به.. وربطوا ألياميش في ذيله.. أدرك الجواد مرام الأعداء « أن يهلك حكيم على يد خادمه الأمين »... وتذكر السيرة الكثير من محاسن، وخصال، وقوة هذا الجواد الأسطوري... وتذكر أن الجواد بعد أن تحمل صنوف الأذى والألم وهو ساكن وسيده مربوط في ذيله قرر أن تقفز قفزة قوية يتخطى بها البئر وينقذ سيده.. إلا أن أحد الأبطال القالموقيين يتنبه لذلك.. وينزل ضربة قوية بسيفه على ذيل الجواد.. فيسقط ألياميش في البئر.. وينطلق الجواد.. يظل ألياميش في الجب ثملاً.. ولم يفق بعد.. واستطاع رجال الشاه الإمساك بجواد ألياميش وأخذوه إلى اسطبل الشاه.. وأذاقوا الجواد كل صنوف العذاب والتعذيب حتى لا يهرب.. بينما ألياميش هو الآخر في جبه العميق.. بعد أن عاد ألياميش إلى وعيه.. وتذكر ما حدث تملكه الندم.. وغلبه البكاء.. وأنشد غنوة عبر فيها عن نفسه وعن معاناته.. وعن المصير الذي ينتظره :

«ها أنذا سجين في بلاد غريبة
كم ينبغي أن أعيش مجللاً بالعار
كنت حسام بلادي كونغرات ودرعها..
وكنت حبيباً لزوجتي.. وعزاء وسلوى لأهلي..
كل ذلك مضى وزال كالحلم

وحكم على أن استعيد الذكريات

فمن يأتي إلى هنا للسؤال عني...؟»

كانت ابنة الشاه القالموقي التي عاصرت، ورأت عن قرب كل ما حدث
لآلپاميش وحيك له من مكائد قد هامت به حباً، وهياماً.. وكانت تزوره
وتخفف عنه سراً.. وتتاجيه من فوق فوهة البئر.. وقد أراد أن يهدأ من
خاطرها.. فرد على مناجاتها ذات يوم قائلاً:

« رغم سجنى ياتافكاجان منذ سبع سنين

رغم معاناة السجن.. فأننا سيد كونغرات وخانها..

اننى فى شوق شديد إلى وطنى..

ودائم التفكير فى جوادى..

فهل قتل أبوك جوادى..؟

وهل بقيت بلا جناحين، ياتافكا.. أيم..؟

أصدقينى القول فى جوادى

أيتها الحسناء القالموقية..

وأشفقى على عينيك الجميلتين من زرف الدموع...».

تُبادل تافكاجان آلپاميش المناجاة.. وتصف له الجواد الذى قيَّوه فى

الاسطبل..،

«يقولون أن لهذا الجواد عقل بشر

ويحزن كما يحزن البشر..

بل أنه أخطر من البشر..

وقد سمعت أن موطنه كونغرات

ومن يمتطيه من الأوزبك

يصبر الجواد على العذاب..

ولا يعطونه الحبوب أو العلف..»

أصغى ألياميش إلى تافكاجان.. وفهم أن الجواد جواده المحبوب..
 وقص عليها ما فعله الأعداء به ويجواده.. وكيف أنهم خدروه.. وألقوا به في
 غياهب الجب بعد أن قيّدوه في ذيل حصانه... ويشرح لها حال الجواد..
 ويرجوها في تخليصه..؛

«.. إنه يواصل حزنه على..»

وليس له من تفريج..

أصغى إلى.. يا أي تافكا..

إن حياة خادمي الأمين عزيزة على..

فانقذى الجواد.. حتى لا يشمت الأعداء بي..

فقربى حزمة العشب الأزرق الجاف..

وأحرقه هناك حتى يتشممه..

فسيغدو الجواد نشيطاً

إذ سيشعر برائحة وطنه..

ويدرك فوراً بأن سيده حى يرزق..»

فعلت تافكا - أيم ما أوصاها به ألياميش، وما أن شم الجواد رائحة
 العشب الأزرق الذى كان يحمله معه دائماً ألياميش حتى عادت إليه حيويته،
 وكسر قيوده وانطلق نحو سيده..

« فقد فتح جناحيه الخفيين

وصار يحلق فى الأفاق كطائر الغطاس..

سهل الجواد محيياً عند البؤرة..»

ابتهج ألياميش بسماع صوت خادمه الأمين.. وصار يتلو الصلوات
 بصوت خافت، مناشداً الأولياء والصالحين مساعدته للخروج من الجب..؛

«كان يردد الصلوات المرة إثر المرة

متوسلاً أن يطل إلى الأعلى من أعماق الهوة..

وقف جواده على حافة البؤرة..؛

وتراعى له أن ذنبه صار ينمو..»

وكما مرت اللحظات زاد نمو الذنب حتى صار أربعين ذراعاً.. أدلى
تجيباً بذنبه إلى الجب.. والتف ألياميش بالذنب وصاح فى جواده.. فسحبه
من غياهب الجب.. وخرج العملاق.. وذاق البطل المغوار هو وجواده طعم
الحرية..

طار خبر خروج ألياميش من الجب عبر القوافل إلى كل مكان.. فأمر
الشاه بأن تُعد العدة، وتُغلق الحدود.. وصدحت الأبواق النحاسية فى أرجاء
البلاد واندفعت فصائل الفرسان إلى حيث كان ألياميش..
عندما رأى ألياميش قدوم الجحافل القالموقية، إمتطى صهوة جواده
قائلاً :

«- ليطل نور السعادة فوقى.

وليهل شعاعه فوق رأسى

وليسحق العدو سحقاً...»

نجح ألياميش البطل من قهر الأعداء القالموقيين، وترك جند الشاه بين
قتيل وجريح ومشوه.. وأصاب ألياميش نشوة الغضب.. فأخذ يجول فى
شوارع العاصمة، وهو أكثر رهبة من التنين... ورصفت الشوارع برفوس
القتلى.. ورشت أرضها بدماء القتلى..؛

« هكذا انتقم

ألياميش.. سلطان كونغرات

لسجنه سبع سنوات»

..

«- حلت ساعة العيد

وازهرت الحقائق والبساتين
 وبلغت قوم كونغرات
 أنباء مقدم البطل ألياميش..
 فعمت الفرحة
 وارتدى اللباس الأحمر والأزرق»

..

« صدحت الأغاني العذبة
 وحلت نهاية الخان الباغي
 وتم محو ظلم كل الظالمين..»

جلس ألياميش على عرش أبيه.. وأعرب الجميع عن الفرحة والبهجة..
 وأعلن عن هزيمة الأعداء والخونة.. وتم اعتقال كل مَنْ كان يهين وطنه.. ونظر
 ألياميش فيمن حوله فلم ير صديقه القالموقى قاراجان.. فسأل قائلاً :

« ماذا جرى...؟

أين الصديق قاراجان

لماذا لأرى صديقي بيتنا..؟

أين هو في مثل هذا اليوم السعيد..؟

قص أحد الحاضرين ما حدث وما جرى لقاراجان، وما فعله به الخان
 القالموقى بسبب صداقته بالبطل الأوزبكي.. ولكن الوفاء للصديق يدفع
 ألياميش إلى أن يصدر أوامره كخان لكل البلاد بأن يخرج الفرسان أفواجا
 لكي يجدوا قاراجان ويحضروه فوراً.. انطلق الفرسان، وهم يحملون هدايا
 الخان ألياميش إلى الصديق قاراجان.. توجه الفرسان إلى الأوتاغ حيث
 سمعوا بوجود قاراجان هناك. وعندما رأهم تعجب لأمرهم.. وما أن علم بما
 حدث حتى :

« تقبل الهدية الأخوية

وغمرت قلبه بهجة الفرحة..

وأسرج الجواد على عجل..»

ما أن وصل الصديق حتى نزل الخان ألياميش عن العرش.. وكان
على رأس المستقبليين مرحباً بالأخ والصديق.. واجتمع المجلس.. وناقشوا
الأمر، وصدرت الأوامر بأعداد وليمة تليق..؛

« أقيمت خيام بيضاء كثيرة للضيوف..

وحملت أطايب المأكولات والطعوم..

وجرت المباريات..

وظل القصابون.. والخبازون.. والطهاة يعملون

وتجمع كل أبناء بلاد بيصون.. وكونغرات

تصدر الوليمة صديقان لايفترقان

شارك في الوليمة كبار القوم وصغارهم

ناقش الخان ألياميش أمور البلاد

فأراح قلبه من الهموم

وأجزل العطاء.. ومنح الأمناء بسخاء..

وحل السلام ربوع البلاد

وثبت أركان النظام..

صار يناقش أمور الحكم بسلام

لقد كان يتمنى الخير لوطنه

ورأى أهله سعداء..

وأفعم بالحب مع بارتجين آي

.. وهكذا.. رأى أرض وطنه

وعادت إليه زوجته المحبوبة..

وهكذا وحد بلاد بيصون - كونغرات..»

ثم يختتم الشاعر المنشد السيرة أو الملحمة الألياميشية قائلاً:

« لقد جرت هذه الأحداث في الأيام الخوالي..

وقام بها البطل المغوار ألياميش

الذى طبقت شهرته الآفاق..

ويتغنى به الشاعر فاضل فى أشعاره..

أنا فاضل، الفلاح البسيط.. والمنشد،

قد انشدت.. كما استطعت

وهنا نهاية الحكاية..

وقد تخيرت خيرة الأقوال...»

هذه الملحمة الأوزبكية تُنشد فى مناطق أخرى بين أقوام الترك، وبها بعض الاختلافات وفقاً للشاعر المنشد، والمناسبة.. والمنطقة . فهى معروفة بين القراقاليق.. والأخيرة هى أقربهم إلى النص الأوزبكي.

وتبين الدراسات الجديدة أن هذه الملحمة قد تكونت بين الرعاة الرحل لقبائل « أتأركيل » Ata erkil، وقد إحتوت على الكثير من أعراف وعنعنات هذه القبائل. وتبين أن الكونغرات لم يكن يعرفون الزراعة، وأنهم تعلموها من القالموق.. وتؤيد الوثائق التاريخية أن صداماً كبيراً قد حدث بين الشيبانيين وبلاد ما وراء النهر - أوزبكستان الحالية لهذا السبب. وهذه الملحمة تجسد صراع الكونغراتيين مع القالموق وأتراك أواسط آسيا. والأقوام الأخرى المجاورة.. وكان بها الكثير من عناصر التبشير بالإسلام..

إن ملحمة ألياميش سواء من الناحية العقائدية، أو من ناحية الفلسفة الشعبية، أوجب الوطن والتمسك بالأرض، ومفهوم الوطن والوطنية، وإدارة الأهالى أى الرعية والمواطنين بشكل عادل تحمل الكثير من السمات البارزة. إن روح الشعب هى المسيطرة على الملحمة.. وتبين كيفية التلاحم بين أبناء الشعب الواحد ضد العدو المهاجم.. إن أي من الشعب لا يقبل التفريط فى أي قطعة من أرض الوطن.. والتفريط فى جزء من الأرض هو بداية اضمحلال وفناء كل الوطن.. وإذا ما تم اغتصاب جزء من الوطن.. فلا بد من تقديم كل صنوف التضحية والفداء لاسترجاع هذا الجزء السليب.. ولا بد من مقاومة المقتصب مهما طال الزمن.. فكُلما وثقت الأمة بقدراتها.. فرضت اعتبارها واحترامها على كل الأمم..

- ٣ -

العناصر البديعية والدينية والقومية فى ملحمة آلياميش :

إن كل الملاحم التركىة تحمل أو حُمِلَت بقدر ما من الأحداث التاريخية، بحيث أن هذه الملاحم لو استبعدت منها المبالغات.. والخيال الجامح.. وعاد الباحث بها إلى الورااء قليلاً لاستخلص منها أحداثاً تاريخية قد وقعت، ومما لا شك فيه أن البحث فى الملاحم والسير فيه فوائد جامة لإلقاء الضوء على الفترات التاريخية التى سبقت تسجيل التاريخ...

إن الشعب الأوزبكى يمكنه أن يستخدم مثل هذه الملاحم والسير فى العودة إلى الوعى القومى.. وأن يستخلص من آلياميش الحياة الروحية، والمشاعر الجمعية أو الشعور الجمعى لدى الشعب الأوزبكى كله.. كما يمكنه أن يستخلص منها المعتقدات.. والعادات.. والأعراف التى كانت سائدة.. ليس هذا فحسب، بل يمكن استخلاص الأخيلة الشعبية.. والنظرة إلى العالم الخارجى والعالم الروحى لأبطال الملحمة الذين يمثلون طبقات الشعب الأوزبكى.

إن الباحث فى التراث الشعبى يمكنه أن يجد فى ملحمة آلياميش وسيرته عناصر الخير والشر فى المجتمع. بل يمكن أن يستخرج منها مستحدثات الأمة آنذاك، والمواد النافعة، والمضرة للأمة..

إننا قد وقفنا على أنواع الأسلحة المستخدمة بين قبائل الترك، فمن الرماح، والحسام، والسهام، والزرد إلى البنادق والبارود.. ومن الرماية وسباق الخيل إلى المصارعة، والتزال، والخداع الحربى..

وإلى جانب كل عناصر الفنون الجميلة.. وأنواع الملابس.. والخيام والمساكن.. والأطعمة تعرفنا على الرباط الأسرى.. والعلاقة بين أفراد الأسرة الصغيرة.. ومنها إلى العائلة الكبيرة ثم العشيرة فالقبيلة.. وقد كانت كلها علاقات تقوم على الحب.. والتفاهم والاحترام وطاعة الوالدين والتمسك بالقيم فى العلاقة بين الرجل والمرأة.. والوفاء بين الزوجين وبين

الأصدقاء.. واحترام أوامر الكبار سواء أكان شاهاً، أو خاناً، أو أميراً أو قائداً أو والداً.. فأمر الكبير مطاع..

إن الباحث المدقق يمكنه أن يجد في ملحمة ألياميش الحب العفيف... والوفاء الصادق. والصدق في المشاعر.. والإخلاص للطرف الآخر.. وأن العدل يجمع القلوب والنفوس على الطاعة.. إن عدل الحاكم يوطد علاقة الرعية بالوطن.. واستشارة أهل الخبرة والحكمة فيه فوائد جامة للوطن والرعية.

إن ملحمة ألياميش فيها الكثير من أسرار الشخصية القومية للجنس التركي عامة.. وقبائل الكونغرات الأوزبكية خاصة.. فالترابط الأسرى وحب الوطن، والأرض، والقبيلة والعشيرة. هي سبب قوة العنصر الأوزبكي على مر العصور..

كما يمكننا أن نستخلص منها الكثير من العناصر التي تدل على بدايات انتشار الإسلام بين الأوزبك.. وكيف أن الأخ حارب أخاه من أجل فرض الزكاة وجمعها لصالح المجتمع.. وكيف كان ألياميش يستعين بالصلاة، وبالدعاء، والتوسل إلى الله في محاربة الأعداء.. والسحرة.. وكيف أنه لم يفقد الأمل في رحمة الله وهو في غياهب الجب.. وكان ذلك تذكير بقصة سيدنا يوسف في الجب.. وكيف كانت دعوته إلى الإسلام في بلاد القالموق التي لم تكن قد تعرفت على الإسلام بعد.. كما تدل الملحمة على أن قبائل الترك قد عرفت تعدد الآلهة.. ثم توصلت إلى وحدانية الله.. وأن رجل الدين أي كان هذا الدين صاحب مكانة، وكلمة مطاعة بين الرعية، كما أن القبائل الأوزبكية قد عرفت دور العرافة، والساحرة، والغانية وتلك الأساليب التي يبتدعها الشيطان لكي يتغلب على أهل الخير.. وبينت الملحمة كيف كانت العلاقة بين الفارس وجواده. وكيف أن الجياد كانت تُسمى باسماء البشر.. وكيف استعان البطل بالطير لتوصيل الخبر.. وكيف كان المواطن الأوزبكي يداوى جراحه ويطب جياده وقطعانه بالأعشاب الطبية التي عرف أسرارها..

إن خلاصة القول؛ يمكننا أن نجد الكثير من العناصر الدينية الإسلامية، والقومية، والروحية.. والمعارف.. المعادن.. وأنواع المستجدات التي وصل إليها الأوزيك منذ فترات زمنية سحيقة..

ففى الملحمة مرت أسماء المعادن كالذهب... والفضة.. والنحاس.. والبرونز.. والحديد.. ومما يلفت النظر فى ملحمة ألباميش هى المباراة التى تمت باطلاق الرصاص على القطعة الفضية من على بعد ألف خطوة. فمعنى ذلك أن الأوزيك قد عرفوا البنادق ورياضة الرماية بها منذ أمد بعيد..

كما أن مكانة المرأة فى الملحمة كانت مميزة.. وكانت المرأة صاحبة مكانة.. كإبنه.. وكأخت.. وحبيبة.. وزوجة.. حتى أنها كانت رئيسة العائلة بل والقبيلة.. وكلمتها مطاعة حتى من الحاكم.. كما حدث مع العجوز الساحرة.. وزوجة الحكيم ألباميش عندما طلبت منه انقاذ والدها، وعمه مما هو فيه من أسر واذلال... كما جسدت الملحمة وفاء الحبيبة لحبيبها.. والزوج لزوجها.. وطبيعة المرأة فى الغيرة.. والانتقام بشتى الحيل بنفس القدر التى كانت فيه نماذج وفية وخيرة..

الخيال فى الملحمة :

الجواد فى هذه الملحمة يتحرك، ويتصرف، ويسمى باسماء البشر... جواد أسطورى.. صديق وفى للبطل... يكسب معه المعارك؛ يحزن لأسر صاحبه.. يتألم لآلامه.. يطير.. يتخطى العقبات.. ينقذه من غياهب الحب.. فالجواد بالنسبة للكونغراتى كزوجته.. أو كطفله.. يرعاه.. يداويه.. يداعبه.. يلاطفه الجواد هوعدة المحارب ﴿ .. وأعدوا لهم ما أستطعتم من قوة ومن رباط الخيل ﴾ . ومن هنا كانت أهمية الخيل لدى العرب.. والترك.. وكافة المسلمين... فى هذه الملحمة الجواد يُسمى بايجيپار. يُكسب قاراجان رغم المسامير التى دُقَّت فى حوافره. ويُنقذ ألباميش من الجب بذيله بعد أن طار فوق عاصمة القالموقيين. وأتى حيث يرقد سيده فى البئر. يحقق النصر لسيده على كل الفرسان الذين طاربوه بعد ن علموا بخروجه من غياهب

الجب... وهذا الجواد مثال حي، وتجسيد لكل الخيول الأسطورية في الملاحم التركية... فالخيول لها دور في الحرب كالبطل المغوار تماماً تؤدي مهامها على خير وجه.. وتُسجل أسماءها في صفحات التاريخ التركي.. فإلى جانب بايچپار في ملحمة ألياميش.. هناك قيرآت في كل اوغلان.. « اينجه محمد » ليشاركمال.. فالتاريخ يسجل لها أنواراً بارزة..

الأولياء والمسنين في ألياميش :

إن المسنين.. وكبار السن هم الذين ينصحون الحكام.. سواء أكانوا خاقاناً.. أو خاناً.. أو سلطاناً.. هم الذين يشيرون عليهم بما يجب عمله في الأزمات والملمات.. هم حكماء القبيلة.. والعشيرة.. وكافة الأفخاذ.. فنوى اللحى البيضاء.. والشعر الأبيض.. والعصى البيضاء.. هم أهل الخبرة هم الذين يحيطون بأولى الأمر.. خاصة إذا كانوا شباباً.. هم الذين يقدمون لهم النصيح والارشاد..

فالوزراء من أصحاب الشعر واللحى البيضاء.. هم الذين يديرون أمور الدولة والرعية بالحنكة والتجربة والعدل.. أما الأولياء.. فهم ضمير الأمة الحي.. يظهرون وقت الملمات.. مكانتهم مرموقة.. كراماتهم مصدقة.. لهم التبجيل من الكبير قبل الصغير... فهؤلاء الدراويش.. والمجازيب ينصحون الرعية.. والحكماء.. ويعلمونهم كيفية الوصول إلى الحقيقة.. فهؤلاء مع كبار الدولة.. وحكماء الرعية هم الذين يخلقون نوعاً من الديمقراطية الشعبية في الحكم والإدارة.. فهم أهل الرأي والخبرة.. ومن هنا كان في الملحمة موضوع الدراسة « مجلس الحكماء » هو الذي يقرر الحرب أو السلام هو الذي يحدد موعد ولائم السلطان.. فالولائم نوع من الاحتفال الشعبي والتكريم العلني لهؤلاء الذين قدموا خدمات جليلة للحاكم.. والوطن والأمة.

التراث الموسيقي في الملحمة :

إن الموسيقى منذ القدم، هي محرك الوجدان الديني لدى الأمم منذ العصور السحيقة؛ في القدم تخاطب المشاعر والوجدان.. ولقد أوضحت

الملحمة منذ البداية الدور الإيجابي للموسيقى.. ففي حفلات الزواج.. وعند التضرع إلى الخالق.. وعند حفلات السبوع والختان.. وعند الخروج إلى الحرب.. وحفلات اتمام مراحل التعليم أو الانتهاء من تدريبات الرماية والفروسية.. كان الغناء والرقص لهما مكانة كبيرة في الغواية.. في حفلات الخداع.. وكانت الموسيقى هي صوت الضمير عندما يفيق البطل من غيبوبة المخدر.. كانت الموسيقى هي نفير الحرب.. ونفخة الإيقاظ في البئر.. هي رفيقة النصر.. وقرينة احتفالات الإبتهاج بالأعياد الدينية والمناسبات القومية.

لم تكن الموسيقى في ملحمة ألياميش مجرد تسلية.. أو مرح ومصاحبة لموائد الطعام والشراب فقط.. بل كانت - كما سبق القول - إيقاظ للضمير وتطهير للنفس.. وهي نغمة العرفان والاعتراف بالحب والهيام.. يسمعها البطل مع حفيف الشجر.. وشقشقة الطير.. وتغريد البلابل.. وانطلاق الرمح.. وقعقة السيف.. هذه بالنسبة للبطل موسيقى النصر.. وبالنسبة للمهزوم تراويل الندم.

لقد شغف الترك منذ القدم بالموسيقى.. وتعددت لديهم أدواتها.. فمن الرباب.. والسايز.. والقبوز.. إلى الفلوت.. والناي.. ففي هذه الملحمة نرى ألياميش وهو في غياهب الجب يصنع « فلوتاً » من عظم الأغنام والضأن.. وبيعت منها أنعاماً يتعرف منها أصدقائه على مكانه.. فالراعى المسن الأمين.. يتعرف على نغمات ألياميش.. ويرشد إبنة الشاه القالموقى التي هامت بحب هذا البطل، فلعلها تنقذه من الجب.. فتناجى الحبيب.. وتداوى بالعشب الأزرق جواد البطل الذي يتمكن من انقاذ سيده.... إن صديق ألياميش يعلم أن إبنة الشاه القالموقى مغرمة بالموسيقى فيرسل لها آلة موسيقية تصدر نغماتاً بديعة.. فتصر الأميرة على معرفة صانع الآلة.. فيكون ألياميش الذي تهيم به حباً.. فكأن الملحمة أرادت أن تقول أن الموسيقى هي الحب.. وواسطة العشق والهيام.

ومما يلفت النظر.. ويتعلق بعلاقة التركستان بالموسيقى.. أن الحفريات الأثرية التي تمت بالقرب من طورفان قد أخرجت نقوشاً أو يغورية فيها رسومات لما يمكن أن يكون فرقة موسيقى أوركسترا لية. وأن هذه الفرقة تستخدم أنواعاً متعددة من آلات العزف الموسيقية، وأنواعاً من آلات النفخ...
العناصر المتعلقة بالدين الإسلامي في الملحمة :

يمكن أن نعدد بعض العناصر الأخرى إلى جانب ما سبق ذكره مما يمكن استنباطه أو استشفافه من بين حنايا الملحمة. فهناك عناصر كثيرة مثل :

- أ - حب الخيل والاهتمام بها..
- ب - اللقاء في غياهب الجب...
- ج - الأحلام والرؤية. وشرب الخمر خلال الرؤية...
- د - عدم مساس النار لآل ياميش.. ومقاومة شتى أنواع الأسلحة.
- هـ - جمع الزكاة والحض عليها.. بل والحرب من أجلها..
- و - تكرار ظهور شخصية الدرويش التي تذكر بأولياء الله الصالحين.
- ز - النضال، وكفاح المسلمين ضد الكفار.. واعتبار ذلك من الجهاد في سبيل الله.. ورفع الدين.. الذي يدعو إلى وحدانية الإله... وأن الكافر إذا ما حسن إسلامه بعد أن يسلم يكون أشد ضراوة على الكفار.. كما حدث مع قاراجان القالموقى..
- ح - نستشف من الملحمة رعاية الترك وقيام آل ياميش نفسه بتربية الماشية والقطعان.. والاهتمام بها والعطف عليها..
- ط - نرى في ملحمة « آل ياميش » قافلتين للتجارة.. وأن التعامل التجاري كان يتسم بالصدق والأمانة..
- ي - نفهم من سياق الملحمة أن الميراث ينتقل من الجد.. ويصل حتى الأحفاد. وكان للأنثى نصيب من الميراث.. وحتى الفروسية.. والجنديّة.. والشهامة.. والبطولة والكرم حتى هذه الصفات كانت

تورث.. ومن أهم الميراث الأدوات الحربية... وعند الأوب الطفل هو أحسن هدية تُقدم.. وأحسن ميراث ترثه الأم عن الأوزبك.. والأم هي المدرسة التي تعلم الأبناء الدين.. والنظام وحب الوطن. والتضحية.. والأخلاق..

وكلمة أخيرة .. فمهما كانت قيمة الملاحم والسير فإنها مصدر مهم من مصادر دراسة التراث . وأنها من أهم عوامل منح الثقة للأمة لكي تنجز أعمالها العظيمة. وتُساعد على العودة الحميدة إلى الهوية القومية التي من الممكن أن تكون الأمة قد أُجبرت على البعد عنها لأسباب متعددة..

ومن الممكن أن تلعب السير والملاحم والأساطير أدواراً مهمة في إيقاظ الشعور القومي لدى الأمة.. وهذا مما لا شك فيه مما يحمي الاستقلال، والحرية، وعودة الوعي والروح إلى الأمة...

ويعتقد معظم شعراء الرباب الذين ينشدون الملاحم، أنهم قد ألهموا الملاحم التي ينشدونها.. وأن إلهام الشعر كان وما زال بوحى سماوى.. تختلف أشكال نزوله عليهم.. وتتخذ صوراً متعددة ولكنهم متفقون فى أمر واحد ومهم.. وهوانهم مختارون من قبل الله عز وجل لحمل الرسالة.. وبث الهداية..

وإيمان الشعراء راسخ بقداسة السيرة والملاحم، وقداسة رسالتهم.. وهم يضيفون هذه القداسة ليس على وظيفتهم فقط، بل على مسلكهم أيضاً..

إذن فمهمة الشاعر المنشد للسيرة أو الملحمة تتجاوز سرد التاريخ إلى استلهام العبرة، والحث على الإيمان بالفكر والتراث...
تم بحمد الله..

(المصادر والمراجع)

أولاً: العربية:

- (١) إبراهيم أحمد شعلان، الشعب المصرى فى أمثاله العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩١هـ = ١٩٧٢م.
- (٢) أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ط لجنة التأليف والترجمة - القاهرة ١٩٥٢م.
- (٣) أحمد رشدى صالح، الأدب الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٦٤، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الزسرة ٢٠٠٢ - الأعمال الفكرية.
- (٤) الصفصافي أحمد المرسى، دراسات فى الشعر التركى حتى بدايات القرن العشرين، القاهرة ٢٠٠٢م.
- (٥) عبد الرحمن الأبنودى، سيرة بنى هلال، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الزسرة ٢٠٠٢، الأعمال الإبداعية.. الهيئة العامة للكتاب سنة ٢٠٠٢م.
- (٦) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، نشأتها.. مناهج دراستها.. فنيته. ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مراجعة د/ عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب.
- (٧) فوزى العنتيل، الفلكلور ماهو؟ دراسات فى التراث الشعبى، دار المسيرة بيروت - مكتبة متبولى القاهرة - الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- (٨) واكتشفت عالماً جديداً، دفا تر أوزبكية، دار رادوغا، سنة ١٩٨٦.
- (٩) هنرى دى كوليبوف دى بلوكويللى، التركمان بين الماضى والحاضر، ترجمه عن التركية، وعلق عليه أ.د/ عبد العزيز محمد عوض الله. سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد ١٩، مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

ثانياً : التركية :

- 1) AbdulKædir Inan. Türk Destanlarına Genel bir bakış, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, 1954.
- 2) Prof. Ahmed Caferoğlu, Türk Kopuzu, Ülkü M.say, 45 - 46 Ankara 1936.
- 3) Fevziye Abdullah Tansel, Ziya Gökalp Külliyyatı -1- Ankara 1935.
- 4) Hüseyin Namık (orkun), AttiLe ve Oğulları Ist 1933.
- 5) Prof. M.Fuad Köprülü, Türk Edebiyat Tarihi Istanbul 1928.
- 6) Prof. M.Fuad , Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında araştırmalar Ist. 1934.
- Ptof. Zeki Velidi Toğan, Umumî Türk Tarihine Giriş. Ist. 1946.
- 7) Muharrem Ergin, Dede . . . Korkut Kitabı Ankara 1958.
- 8) Nihad SAMI Banarlı, Resimli, Türk Edebiyatı Tarihi, Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar, Devlet Kitapları, Istanbul 1971.
- 9) Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları Türk Folkloru Araştırmaları, Sen Gupta, Suresh Chandra, (Cev) Cigdem Yıldırım) : Bir Orta Asya Özbek Türk Destan:Alpamiş Menşei ve versiyonları/The Origin and Variants of Alpamıs, A Central Asian Uzbek Epic. Ankara 1983.
- 10)W.Bang ve R. Rahmeti, Oğuz Kağan Destanı Istanbul 1936.



خلال الاستقبال في مدينة خوارزم

١٩٩٩ ١١ ٥





كان الاستقبال بالورود والعيش والملح في كل المدن
التي زارتها الوفود المشاركة في المؤتمر



﴿ بضع انطباعات لا بد منها ﴾

- * - عندما طُرحت محاور المؤتمرين من قبل الجهات الرسمية الأوزبكية... كان المؤتمر الأول عن جلال الدين منكبرتي، والثاني عن ملحمة ألياميش البطل الشعبي المغوار.
- * - استهوانى الموضوع الثاني.. حيث وجدت فيه، ومجرد طرحه محاولة للبحث عن الذات من قبل الشعب الأوزبكي حديث الاستقلال.
- * - تقدمت للثاني بالبحث المنشور هذا باللغة التركية.. وتقدم غيرى كثيرون للمؤتمر الأول، فقبل بحثى على الفور.. واعتذرت الجهات الرسمية للكثيرين، إلا واحداً فقط هو الزميل صبرى سليم مدرس التاريخ فى جامعة الفيوم.
- * - تحدد موعد السفر.. واشتريتُ أنا وهو تذاكر السفر على وعد أن يُسلم إلينا المقابل عقب الوصول كسباً الوقت..
- * - كانت الرحلة على الخطوط الجوية التركية عبر مدينة استانبول التى قضينا فيها ليلة قبل التوجه إلى طشقند.
- * - طالت الرحلة، ولم يذهب عنّا عناء السفر سوى حرارة اللقاء والاستقبال الحافل.. فقد توجهنا مع المرافق إلى قاعة كبار الزوار وتكفل آخرون بإنهاء إجراءات الدخول، وأقرارات العملة الصعبة..
- * - توجهت بنا السيارة نحو الفندق وسط هدوء كامل.. فلا ضجيج.. ولا تلوث.. ولا زحام مروري... بل شوارع فسيحة وأشجار كثيفة.
- * - تأجل المؤتمر يومين لانشغال السيد رئيس الجمهورية الذى أصرَّ على افتتاح المؤتمرين بنفسه.. فى المدينتين المحتفى فيهما.. وكليهما خارج مدينة طشقند..

- * - فى الموعد المحدد؛ أقلت الطائرة الخاصة، والأوزبكية الصنع، والتي كانت هذه رحلتها الأولى بكل المشاركين فى المؤتمرين والذين تجاوزوا المائتين من مختلف الجنسيات.. والأعراق واللغات...
- * - كان الاستقبال داخل أرض المطار بالورود والرقص والموسيقى الشعبية، وأقراص الخبر والملح... ثم اصطف المواطنون للترحيب بالضيوف على جانبى الشوارع التى مرت بها الحافلات التى أقلت كل المدعوين...
- * - كان هناك استقبال آخر فى قاعة المؤتمر.. افتتح الرئيس بكلمة مقتضبة.. وتحدث المشاركون عن علاء الدين منكبرى...
- * - سافر الرئيس.. ودعى الجميع على حفل غداء.. ثم تم التسكين فى الفنادق.. ودعى الجميع على حفل عشاء وسط أجواء الموروثات الشعبية الأوزبكية..
- * - اليوم التالى كانت جولة سياحية.. وسط حقول الذكريات الاسلامية الشاهقة، وميادينها الفسيحة...
- * - أقلت الطائرة إلى حيث مكان الإحتفال بالبطل الشعبى ألياميش... تمثال برونزى شاهق الإرتفاع.. تحيط به مزدانات من الفسيفساء.. والخزف، والقيشانى الرائع.. فى لوحات تجسد الملحمة... حول بحيرة اصطناعية تستقى مياهها من أنهار بلاد ماوراء النهر التليدة.. وعلى مقربة ترى التلال الخضراء.. والحدائق الغناء.. والفنادق الحديثة البناء مع الحفاظ على أصالة التراث.
- * - تم تعرض الملحمة بشكل أسطورى فى حضور رئيس الجمهورية، وجمع غفير من رجالات الدولة والمدعوين والمشاركين فى المؤتمرين... وسط بساطة متناهية من الإجراءات الأمنية.. وإبهار مذهل فى الاخراج والتمثيل.. والإضاءة.. وأقواس النصر.

* - شهد المساء حفلاً اسطورياً.. تخلله حفل عشاء على شرف وبدعوة من رئيس الجمهورية الذي حضر العشاء.. واعدت مائدته بحيث جلس عليها عشرون من المشاركين.. وقد رأت الهيئة المنظمة أن أكون أنا كمصري ضمن هذه المجموعة.. واختير مشارك فرنسي لتحية الرئيس باسم المشاركين جميعاً...

* - كانت العودة إلى طشقند.. واحتفى بنا سفير مصر ومستشارها الثقافي بعد أن شاهدنا اللقائين الذين تما على شاشة التلفاز ومن اللفتات الظريفة أن طلبت المقدمة أن يكون الحديث باللغة العربية حتى تشنف أذان التركستانيين القدامى، وأحفادهم الأوزيك المعاصرين.. وتذاعب خيالاتهم وذكرياتهم التليدة.

* - فى اللقاء الثانى سألتنى مقدمة البرنامج عن انطباعاتى عن الشعب الأوزيكى... فقلت لها على الفور:

« إن الشعب الذى يستقبل ضيفه بالخبز والملح.. ويبادره بتحية الإسلام «سلام عليكم».. ويودعه بنفس الابتسامة التى استقبله بها وهو واضع يديه على صدره فى انحناءة كبرياء سائلاً المرحمة «مرحمت» لابد وأن يكون شعباً عظيماً عريقاً... ولا بد أن يعود إليه وعيه فى أقصر وقت...»

* - كنت أهدف من ورقتى البحثية أن أضع النقاط فوق الحروف، وأن أسهم فى إنارة نفق العودة إلى الوعي القومي.. فالبلاد حديثة الاستقلال عن الاتحاد السوفيتى القديم... وكانت دهشتى البالغة بما يلى:

- عودة حميدة إلى التراث.. ومحاولة التملص من النفوذ الروسى والخط الكيرلى «الروسى».

- تجسيد الشخصيات التراثية، والتاريخية، والفكرية، والأدبية بإقامة المتاحف والتماثيل الشاهقة لها.. وتسمية محطات مترو الأنفاق

باسماء هؤلاء الذين قدّموا خدمات جليله للوطن فهناك مركز البخارى لجمع تراث هذا العالم العظيم... وهناك متحف وتمثال اولوغ بك.. وتيمور لنگ.. وعلاء الدين منكبرتى.. وآلپاميش والشاعر العظيم عيشيرنوائى الذى تُزَيَّن أبيات شعره بالخط العربى محطة مترو الأنفاق التى تحمل اسمه.

- وهناك زهرة.. ولوزة.. وورقة.. وشجرة القطن قدّسوها جعلوها وحدة زخرفية على القماش.. وعلى الزجاج.. وعلى الخزف والأطباق وفناجين القهوة والشاي.. إنها تتلو الأرز البخارى فى شهرتها.. فالمعروف أن اوزبكستان من الدول المنتجة والمصدرة للقطن بكميات تجعلها تحتل المرتبة الرابعة على مستوى العالم. ومن أوائل الدول التى اخترعت وصنّعت ماكينات جنى القطن.. وتطوير زراعته.. وأصنافه..

* - هناك عودة حميدة ومحمودة للتراث الإسلامى، ويكفى للتدليل علم ذلك، ذلك الوقف الذهبى لاعادة إحياء التراث الإسلامى.. ومركز البخارى لنشر وتجميع شتى المخطوطات على مستوى العالم.. ويكفى القول أن المركز الثقافى المصرى فى طشقند يدرس به الميئات من مختلف الأعمار بنين وبنات.. شيوخ وشباب.. وفى سمرقند هذا العدد بالآلاف.. فأي شئ أجمل من هذا لمن كان يفكر فى أن يسهم فى بث الوعي بعودة الوعي إلى التراث.. والقومية.. والحضارة الاسلامية فى بلاد مشهود لها بالعظمة والسبق فى هذه الميادين جميعاً...

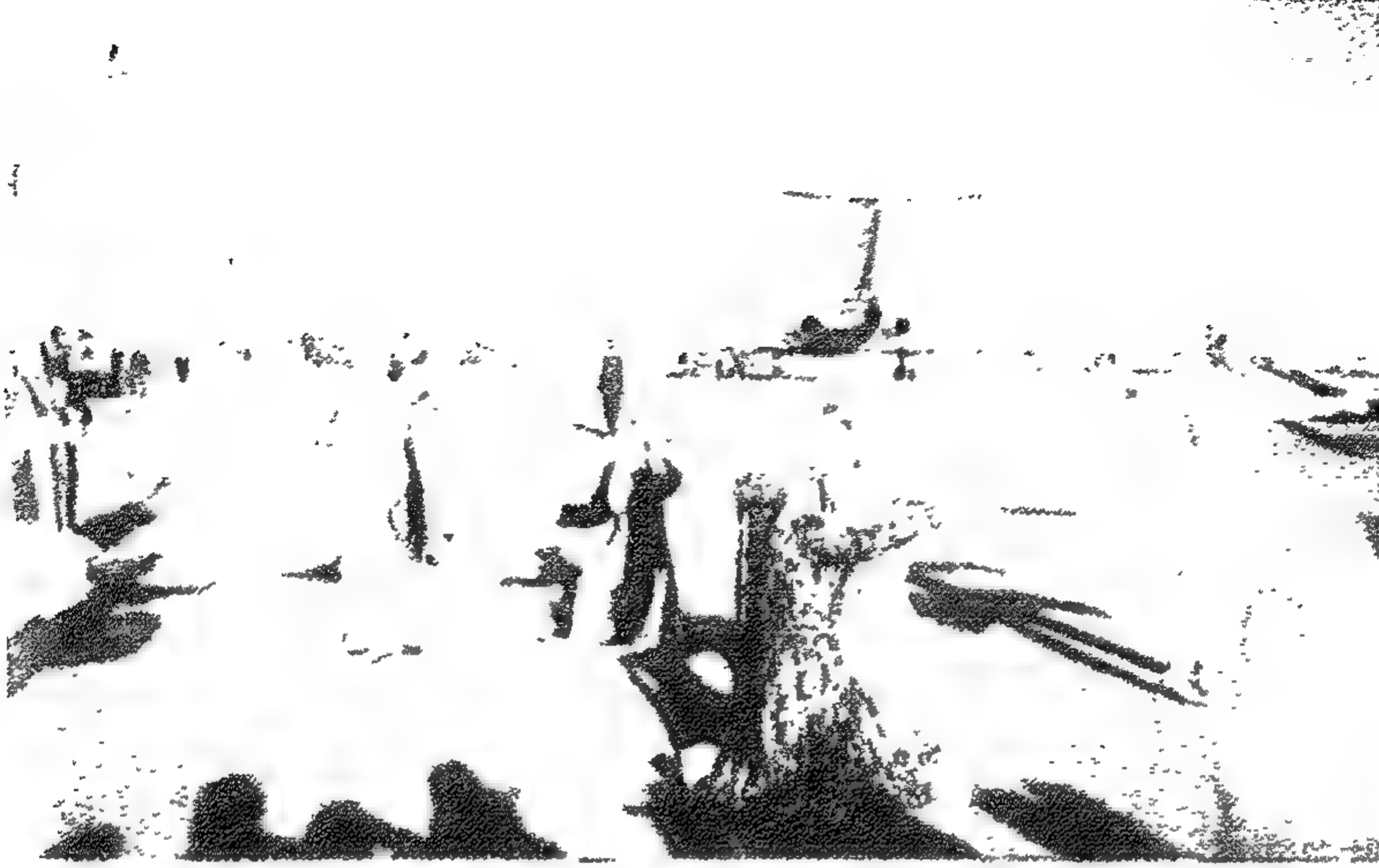
وعلى الله قصد السبيل وحسن الثواب...

أ.د/ الصفصافي أحمد المرسى

أرض الجولف - مدينة نصر - القاهرة

الخميس ٢٣ رمضان سنة ١٤٢٣ هـ

٢٨ نوفمبر سنة ٢٠٠٢ م



الفرق الشعبية في استقبال الضيوف في المطار



في القلعة الداخلية , ايج قلعة , في مدينة خوارزم

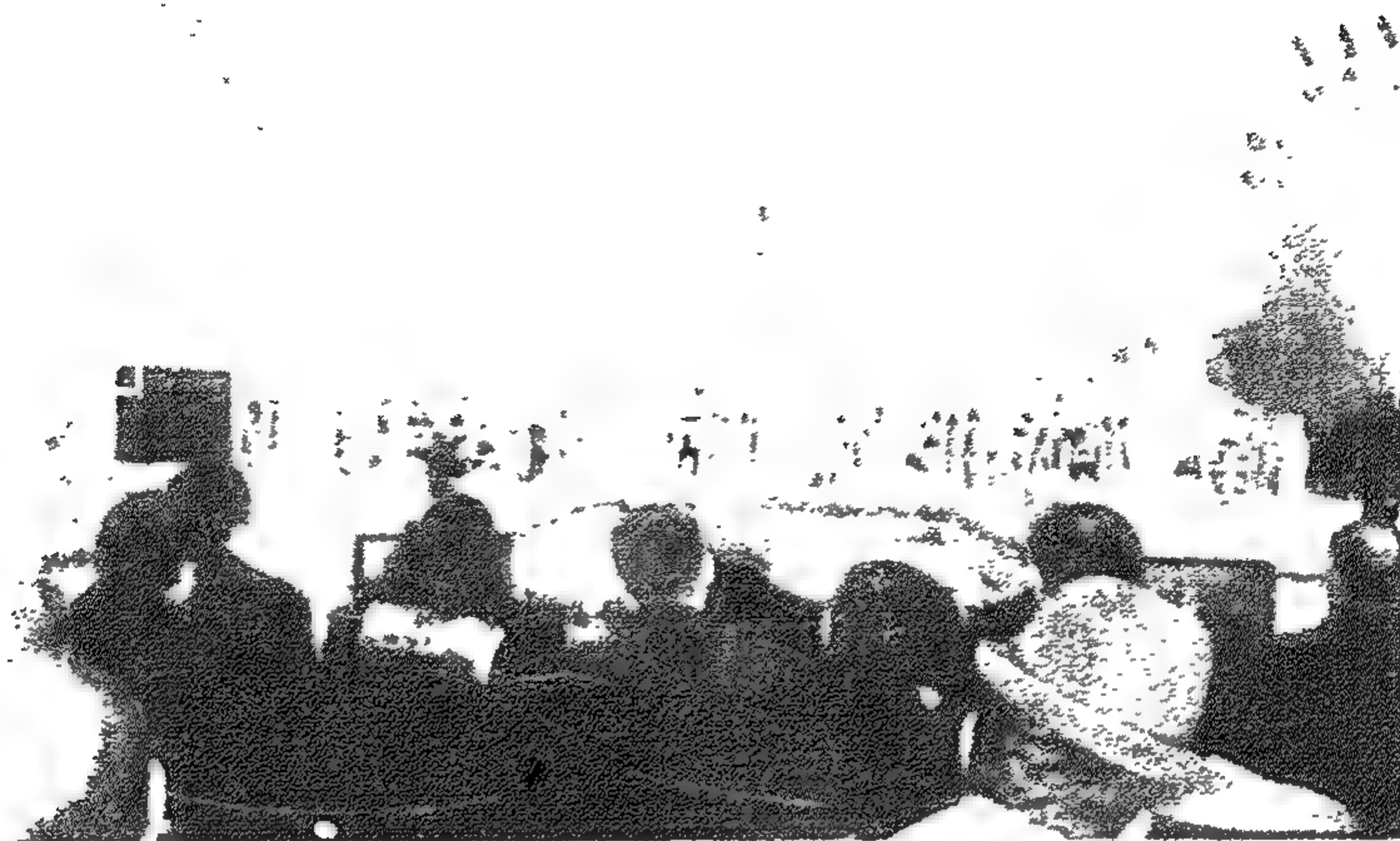


خلال اعمال المؤتمر



امام متحف تيمورلنك في طشقند

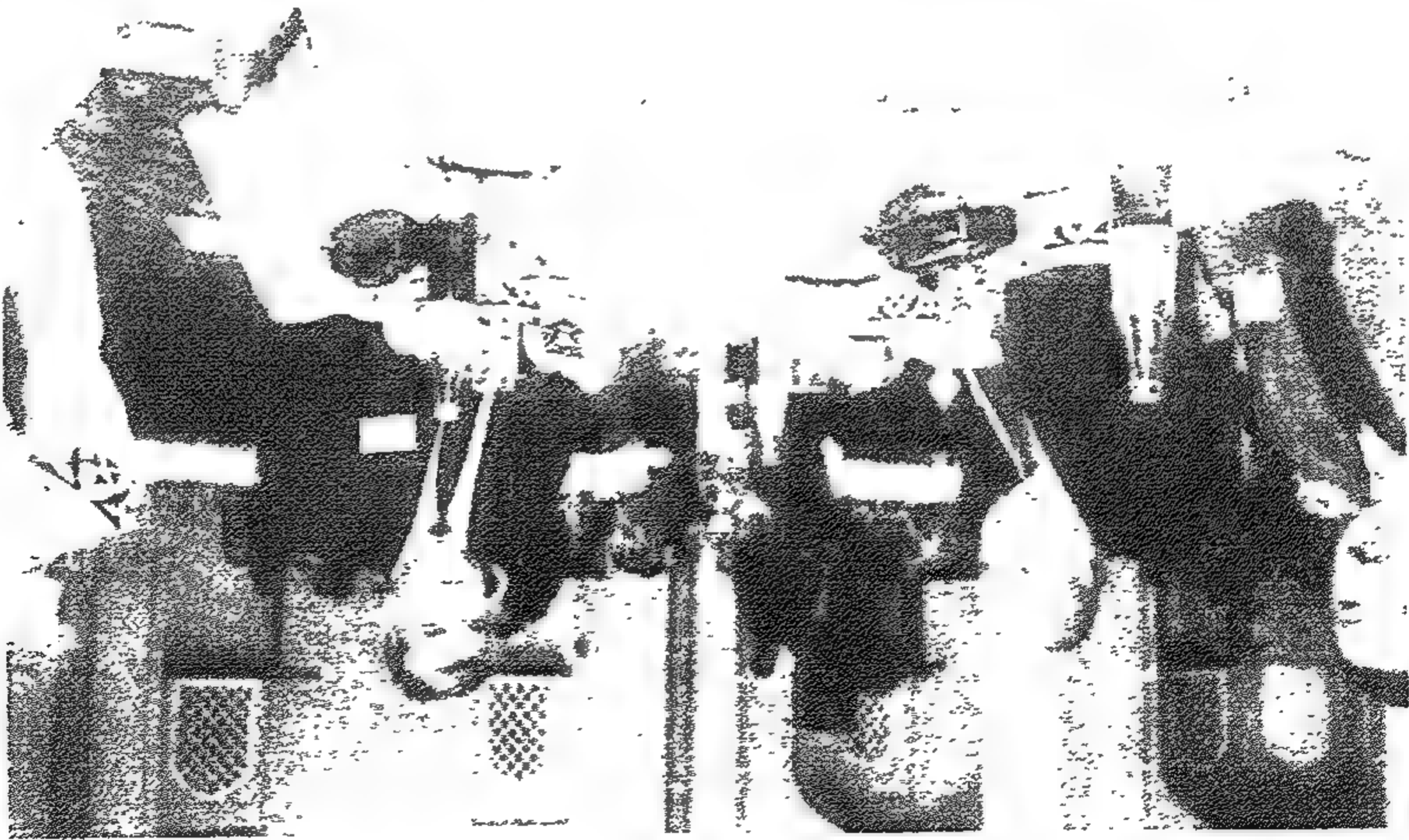
١٩٩٩ ١١ ٧



تمثال الپلاميش المقام امامه الاحتفال ٧ ١١ ١٩٩٩
بحضور السيد رئيس الجمهورية



- كرم وحفاوة مع الاعتزاز بالثراث في المكان والا طباق
وفناجين الشاي الاخضر بزخارف مستوحاة من القطن في مدينة ترمز



﴿ الورقة الخامسة ﴾

● تأثير خيال الظل العربى
فى
القره گوز التركى

تأثير خيال الظل العربى فى القره كوز التركى (*).

نشأة خيال الظل:

خيال الظل أو «القره كوز» هو مسرح ظلى ضارب فى أعماق التاريخ يمثل بأشكال منعكسة على ستارة بيضاء مشدودة أمام ضوء مثبت خلف هذه الستارة. ومعظم هذه الشخصيات البشرية أو الحيوانية مصنوعة من جلد الحيوانات، وخاصة الجمال. وتنعكس على الستارة، تلك الأشكال البديعة بالوانها الساحرة.

ولعب «القره كوز» أو الخيالى هو الذى يحرك هذه الشخصيات، ويجعلها تتحدث، وتتصارع، وتقوم بحركات متمائلة، وملتوية، ومعكوسة، فوق الستارة، لأنها قد صُنعت بأشكال مفصيلة. وهذه الحركات توقظ فى نفس المشاهد، رغبات دفينية، وخیالات جذابة. وتمثل فى أذهاننا بالحاح وتسلط، صورة وجودنا المعلق بين السماء والأرض. وفى الحقيقة، لقد تطرق مسرح خيال الظل إلى جميع التراجيديات والكوميديات فى حياتنا، وينظر أكثر تعمقاً، نجد أن مسرح العرائس أو «القره كوز» يرمز إلى «البعث المطلق» الذى تتسم به حياة الإنسان، وأن خيال الظل يؤكد هذا التشابه الواهم بينه وبين جوانب حياتنا المترعة باطیاف الخيال^(١).

وتجدر الإشارة إلى منشأ خيال الظل، قبل أن نتناوله فى تركيا. وخلاصة الآراء، فى هذا الصدد، أن هناك وجهتى نظر:

(*) تم نشر هذا البحث فى حولىة كلية الآداب - جامعة عين شمس العدد السادس عشر ١٩٧٩ -

(١) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب: تأليف يعقوب. م. لنداو. ترجمة أحمد المفازى الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ص ٤٨.

الأولى: أن هذا الفن ظهر في آسيا وانتقل منها إلى الغرب. والأخرى أنه ظهر في الغرب ومنه إنتقل إلى الشرق وآسيا.

ولنناقش الرأي القائل بظهوره في آسيا وانتقاله منها إلى الغرب. في هذا أيضاً ثلاث وجهات نظر:

الأولى أن هذا الفن قد ظهر في «جاوة» وأن خيال الظل الجاوى والمسمى «Wagang kulit» ومصطلحاته موجودة في اللغة الجاوية القديمة، وكما أن مسرحيات هذا النوع ممتدة إلى ألف سنة قبل الميلاد فإنها تعد نوعاً مستقلاً بذاته (١).

والرأى الثانى. يحدد مكان ظهور القره كوز، أو خيال الظل بالهند بدلاً من جاوه. وأن إسمه في اللغة السنسكريتية هو «جاينا طاقة» ومدلولها هو نفس مدلول خيال الظل، ولكن هذا ليس بالأمر المقطع به (٢).

والرأى الثالث: يُرجع نشأة خيال الظل إلى الصين وأن التجسيد «Animizm» هو أساس فن خيال الظل ويستند هذا الرأي على إسطورة تعود إلى سنة ١٢١ ق.م حيث تحكى أن الإمبراطور «ويو» Wu قد سيطر عليه حزن شديد إثر وفاة زوجته التى كان يحبها حباً ملك عليه كل فؤاده. ولم تفلح كل المساعى التى بذلت لتسليته والترفيه عنه. وحاول فنان صينى أن يرفه عن الإمبراطور باختياره لسيدة كبيرة الشبه بالإمبراطورة المتوفاه، وجعلها تمر أمام ستارة بيضاء على بعد مناسب من الإمبراطور، وادعى له أن هذه روح الإمبراطورة الحبيبة، وقد نجح فى التسرية عن الإمبراطور بهذا الشكل (٣). وعلى هذا فإن خيال الظل يجسد خيال أو طيف الذين فارقونا،

(١) G. A. J. Hazeu, Bijdrage tot de kennis von get Javnische Toneel, Leiden 1897. p. 3.

(٢) H. H. Wilson, Select specimens of the theatre of Hindus, London 1871, ll, p. 390 ed. 2.

(٣) W. H. Rassers, Pnji, The Culture Hero, The Hague 1959, P. 96 & 215.

أو هو أرواحهم تحوم حولنا. وأن تجسيد أرواح الأجداد من التقاليد الصينية المتوارثة. وإن كان فن تجسيد الأرواح موجود أيضاً في «جاوه» وأن الظلال تجسد روح الأجداد، وأن الراهب المحرك للشخص يعكس على الستارة أرواح الأجداد ونماذج الموجودات في عالمنا الدنيوي ويربط بينها ^(١).

وهناك وجهة نظر تُعارض خروج فن «القره كوز» أو خيال الظل من «جاوه» أو «الهند» أو «الصين» أو آسيا عامة مدعية أن هذا الفن قد ظهر أولاً في الغرب وانتقل منه إلى الشرق وعلى رأس المدعين بهذا القول الكاتب الألماني (هـ. ريخته (H. Reich) ^(٢). وإن كنت أؤكد أن هذا المؤلف قد خلط بين خيال الظل وبين فن العرائس الذي ظهر عند اليونان وتكلم عنه إفلاطون وأرسطو ومعظم فلاسفة اليونان، وذلك لأن كل النماذج التي يقر بها هذا المؤلف تعود إلى مسرح العرائس المحرك بالخيوط وليس إلى مسرح خيال الظل، ولم يشر إلى أي دليل قاطع على ظهور هذا الفن عند الغرب.

ولما كان التراث الشعبي لكل من الهند والصين وجاوه يحتوي على العديد المتنوع من مسرحيات خيال الظل ووصلت إلى أيدي الباحثين، فإن الرأي القائل بأحقية آسيا بهذا الفن، يكون أكثر قوة وإقناعاً. ولن أحاول هنا البحث عن أحقية كل دولة من دول آسيا بهذا الفن، بل سأحصر بحثي على تأثير خيال الظل العربي على القره كوز التركي.

من الممكن أن نقبل الرأي القائل بأن خيال الظل قد إنتقل من «جاوه» إلى البلدان الإسلامية ونناقشه؛ فإن جزر الملايا وأندونيسيا قد عرفت الإسلام فيما بين سنين ١٣٠٠ - ١٧٥٠م والمراجع التاريخية تثبت أن التجار والرحالة العرب قد وصلوا إلى حدود الصين وشواطئها، وأنهم إستوطنوا

Muhittin Sevilen, Karagöz, Ist, 1969. s. 2.

(١)

Hermann Reich, Der Mimus, Ein litterar - entwckelunge - schich- (٢)
tlicer versuch, 1/2 Berlin 1903 p. 616 ...

Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ankara, 1969, s. III.

جنوب شرق آسيا في جماعات صغيرة، وأن هؤلاء التجار والرحالة لم يجبروا سكان تلك المناطق على الدخول في الإسلام فيما بين القرن السابع والعاشر، وإنما الإسلام قد وصل إلى هذه الديار إقتناعاً من الوطنيين أنفسهم من ناحية، ومن ناحية أخرى عن طريق الهند. وعلى هذا الأساس فإن العرب قد عرفوا هذه الشعوب قبل تأثير الإسلام. ومن المحتمل أن يكونوا قد تعلموا هذا الفن من الجاويين، فابن بطوطة قد وصل إلى جاوه سنة ١٣٤٥م وهناك تشابه كبير في تكنيك فن خيال الظل الجاوي والعربي والتركي، ففي كل منهم ستارة بيضاء وسراج بين اللاعب والستارة وشخص من الجلد المقوى وتجسيد لعناصر الطبيعة على الشاشة والمقدمة متشابهة أيضاً في طريقة العرض والتناول^(١).

وهناك رأى آخر من الأهمية بحيث لا يمكن إغفاله، وهو أن مسرحيات خيال الظل قد عرفت طريقها من الصين إلى البلدان الإسلامية في الشرق الأدنى عن طريق المغول، والقبائل التركية المجاورة وذلك فيما يبدو إبان القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي وعلى أي حال فإنه على الرغم من ظهور آثار لوجود عروض مسرح خيال الظل من وقت لآخر في مجتمعات مختلفة في الشرق الأدنى، فإن أغلبية تلك العروض قد شاهدها جماهير المتفرجين في تركيا والبلاد العربية وكذلك فإن معظم نصوص مسرح خيال الظل في بلاد الشرق جميعاً وجدت مكتوبة بلغات تلك البلاد^(٢).

كيف وصل خيال الظل إلى الأتراك؟

من الثابت علمياً حتى يومنا هذا أن إيران ووسط آسيا لم تعرفا فن خيال الظل وعلى هذا الأساس لابد أن نستبعدهما عند مناقشة متى ومن أين وكيف وصل خيال الظل إلى تركيا؟

(١) لم ترد أي إشارة عن خيال الظل في موسوعة المستشرق الفرنسي Croynces et coutumes par sans Hanri Masse أو في مقدمة الترجمة الفارسية لها «معتقدات وأداب إيراني» ترجمة مهدي روشن ضمير تبريز سنة ١٥٢٥.

(٢) Georg Jacob. Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland, Hannover 1925, p. 109

الحقيقة المؤكدة هي أن خيال الظل قد دخل تركيا من مصر في القرن السادس عشر الميلادي. وأن مسرحيات خيال الظل لم تصادف في تركيا قبل هذا القرن.

وإن كان هناك إحتمالين آخرين ولكنهما معتمدان على أدلة واهية:

الاحتمال الأول: أو الفرض الأول، يطرحه الأستاذ الدكتور Jacob في كتابه عن الأدب والمسرح التركي وإعتمد عليه طاهر الأنجو فيما بعد، في مؤتمره، الذي ذهب فيه، إلى أن مسرح خيال الظل فن غجري، وأنه عرف في تركيا، في العصور التي وفد فيها الغجر على تركيا، وأن معظم لاعبو هذا الفن، في تركيا كانوا من الغجر^(١). ولكن وجود عناصر من الغجر، في القره كوز، لا يمكن أن يعنى هذا، أنه قد وصل إلى تركيا عن طريقهم، ولما كان طاهر الأنجو لم يبرز لنا أي دليل علمي على وجهة نظره تلك فلن نعدها سوى فرضية تنقصها كل دعائم التصديق.

الفرضية الثانية فتذهب إلى أن فن القره كوز أو خيال الظل قد وفد إلى تركيا على أيدي اليهود من الأندلس والبرتغال، ففي الواقع، لا يستطيع أي باحث، في الأدب الشعبي المسرحي التركي، أو في المسرح الحديث أن ينكر دور اليهود وخاصة في فنون الرقص والأنوار النسائية خاصة وأن الرحالة الفرنسي قد وفد إلى إستانبول في القرن السابع عشر، ويحكي أنه شاهد مسرحية خيالية، وكان ممثلها من اليهود، وفي مضمار حديثه يوضح أن كل لاعبو القره كوز كانوا من اليهود^(٢).

ولكن يا ترى هل كان فن خيال الظل معروفاً في الأندلس والبرتغال عندما وفد عليها اليهود؟ وهل كان يطلق عليه في الأندلس مثلاً كان في فرنسا. وإن كانت هناك إشارات بسيطة تشير إلى أن فن القره كوز قد مثل

(١) Tahir Alangu "Gölge Tiyatrosundan Karagöze oyun 30 - 9 - 1965.

(٢) Relation d'un voyage fait au Levant, paris 1665; p. 66 - 67.

في الأندلس^(١). ولكن هناك أيضاً في نفس الوقت من يثبت أن خيال الظل ومسرح العرائس قد وفد إلى الأندلس على أيدي العرب^(٢). وعلى أي حال فإن المراجع التي تشير إلى كلتا الفكرتين محدودة جداً.

هناك دليل قاطع على أن مسرح خيال الظل قد وفد من مصر إلى تركيا في القرن السادس عشر. ذلك أن محمد بن أحمد بن إياس الحنفى في كتابه «بدائع الزهور في وقائع الدهور» قد ذكر أن السلطان المملوكي «چاقماق» ١٤٣٨ - ١٤٥٢ م = ٨٥٥ هـ قد منع تمثيل مسرحيات خيال الظل سنة ١٤٥١ م - ٨٥٢ هـ وحرق كل شخصوها^(٣). وفي حوادث سنة أخرى يذكر أن السلطان ملك الناصر الدين محمد قد أعجب وسعد جداً بعروض الخيالي أبو السرع^(٤). كما يعلن في موضوع آخر أن خيال الظل قد منع تماماً ليس في شهر رمضان فقط بل طوال السنة وكان هذا المنع بتاريخ ٩ ذي الحجة سنة ٩٢٤ هـ وكانت الأسباب التي إقتضت ذلك هو ما أشيع أن العسكر العثمانيين يقومون بسلب العائدين ليلاً من مسارح خيال الظل بل ويسرقون ويخطفون النساء والأطفال^(٥). وفي موضع آخر من شهر جمادى الآخرة سنة ٩٢٣ هـ هو ما يهمننا في هذا المضممار أن السلطان سليم الأول الذي كانت سلطنته (٩١٨ هـ - ١٥١٢ م) بعد أن شنق طومانباي على باب زويلة وإستتب له الأمور وبدأ يعد عدته للعودة إلى بلاده يذكر ابن إياس «وفيه أشيع أن السلطان سليم شاه لما كان بالمقياس أحضر في بعض الليالي خيال الظل، فلما جلس للفرجة قيل أن المخايل صنع صفة باب زويلة، وصفة السلطان طومانباي لما شنق عليه، ولما إنقطع به الحبل مرتين، فانشرح ابن عثمان لذلك وأنعم على المخايل في تلك الليلة بمائتي دينار،

(١) j.R. Varey, Histori de los titeres en Espana, Madrid 1957, p. 101.

(٢) J. R. Vrey, Minor Dramatic, p. 14.

(٣) بدائع الزهور، طبع بولاق سنة ١٢١١ ج ٢ ص ٢٢.

(٤) نفس المرجع ج ٢ ص ٢٤٧.

(٥) المرجع السابق ج ٢ ص ١٨٢.

وألْبسه قفطان مخمل مذهباً، وقال له: إذا سافرنا إلى إستانبول فأمضي معنا حتي يتفرج إبنى على ذلك ^(١)، وكان ولده سليمان القانونى فى الواحدة والعشرين من عمره آنذاك، وقد عاد ثلاثمائة من المصريين الذين إصطحبهم سليم الأول بعد ثلاث سنوات ^(٢).

وفى ٢٠ حز يران سنة ١٦١٢م استجلب اوكوز محمد باشا لعبة القرة كوز من مصر عند زواجه من جوهر خان شقيقة السلطان. كما أن السلطان أحمد الأول الذى اعتلى العرش سنة ١٠١٢هـ - ١٦٠٣م) قد شاهد فى أدرنة عروض داوود العطار أحد الخياليين الواقدين من مصر ^(٣).

أما عن القرة كوز فى تركيا فهناك اسطورة تحاول أن تثبت أن هذا الفن تركيا خالصاً ومفادها أن السلطان أورخان (تملك سنة ٧٢٦هـ - ١٣٢٦م) بينما كان يشيد مسجده فى مدينة بورصة كان من بين العمال الذين يعملون فى بناء هذا المسجد عاملين يدعى أحدهما «قره كوز» والثانى «حاجى واد» وكان كلا العاملين يملكان من خفة الدم والمرح ما يجعلهما يقومان بحركات هزلية وفكاهات طريفة جعلت العمال يلتفون حولها لمشاهدة ما يقومان به من ألعاب مسلية تاركين العمل، مما جعل حركة البناء فى المسجد تسير على وتيرة وثيدة، ولما سأل السلطان عن سر هذا الإبطاء والتأخير فأخبروه بوضع كل من «قره كوز» و «حاجى واد» فأمر أن يقوموا بما يقومان به أمامه؛ فسعد بما رأى حيث أنهما مثلاً أمامه «محاورة الحمام» ولكنه أمرهما أن يقلعا عن هذا حتى لا يتعطل البناء.

وفى زيارة تفقدية أخرى رأى أن العمل فى المسجد لا يزال يسير فى بطئ ملحوظ، فاستدعى «معمار باشى» «رئيس المعمارين» وسأله عن السر

(١) المرجع السابق جده القاهرة ١٢٨٠هـ ١٩٦٩م ص ١٩٢.

(٢) هامر، عثمانلى تولىك تاريخى ج ٢ ص ٧.

M. And. Geleneksel Türk Tiyatrosu, s. 113.

(٣)

وما أن علم السبب حتي أمر على الفور بإعدام كل من - «حاجي واد» ، «وقرة كوز». ويتقدم البناء حتي يصل قبة المسجد.

وذات يوم يأتي السلطان لتفقد العمل ويرى هذا التقدم فيسعد له. ويرى شيئاً يجذب إنتباهه، هو أن أحد العمال يحمل حجراً يزن ما بين أربعين أو خمسين أوقية ويصعد به إلى أعلى البناء ولكنه لا يتركه بل ينزل به ثانية، واستمر على هذا الحال عدة مرات، فيستدعيه السلطان ويسأله عن سبب ذلك.

وتحت إصرار السلطان يعترف العامل المسكين قائلاً: سيدي السلطان، لقد فسدت طهارتي ليلة الأمس وأنا مستغرق في النوم ولم أستيقظ إلا قبيل بزوغ الصباح وساعة بدأ العمل، وليس في منزلي مكاناً أغتسل فيه، وليس في هذا الحى حمام. ولو إمتنعت عن الحضور إلي العمل فسيحرم أطفالي من أجرة يومي هذا وأنا عامل فقير، وهكذا أتيت إلي العمل بهذه الحالة، وكلما صعدت بهذا الحجر إلي أعلى فلا تطاوعني نفسي على تركه هناك، فالبناء مسجد ولا يصح أن يكون به حجر غير طاهر. وهنا تذكر السلطان أورخان قتله لكل من «حاجي واد» و «قرة كوز» ومحاورة الحمام التي قدماها، فيأمر بوقف البناء في المسجد وتشيد حماماً على الفور ويحزن حزناً شديداً على مقتلهما. فالبناء مقام عبادة. وكان هناك فنناً صوفياً يدعى الشيخ الكشتري أراد أن يسرى عن السلطان ويذهب عنه حزنه، فجسد خيال كل من القرة كوز وحاجي واد على ستارة بيضاء ونجح في تسلية السلطان من ناحية ومن ناحية أخرى كان أول من أوجد فن القرة كوز في تركيا^(١).

ومدفن القرة كوز، موجود في مدينة بورصة على طريق چكيركه ولكن مقبرة «حاجي واد» لم يستدل عليها حتي يومنا هذا. وعلى شاهد قبر «قرة كوز» قطعة شعرية تخلص كاتبها بـ «كشتري» يقول فيها:

إن رمز جمالك يتضح من رؤية ستارة نقش صنعك
وهو الحكم منذ الأزل على ستارة الحقيقة
إن مشاهدة البصيرة لا تحول دون عين العرفان
فلو نظرت بعين الإيمان لانكشفت لك الحجب
وإن ستارة نوم الغفلة قد أسدلت على العالم
إن إمعان النظر في هذا العالم الخيالي هو الفضل كله
كثير من العيون السوداء قد هتكت وجه الستارة
وشمعة الحب ما أن تنقد حتى تنفذ من أجسام الكائنات
ويشخص الإنسان على ستارة العزيمة
ولو أويت إلى أي ظل قلن يعرف العجب فناء
شاهد سلطان اللعبة فقد شيد ستارة المحبة
فاستقم يا كشتري عند عتبة آل البيت
فإذا ما رفعت ثنية الستارة فإنها تظهر يد الوجدانية (١).

(١) نقش صنعك رمز أيدر حسنده رؤيت برده سي

حاجة حكم أزلندر حقيقت برده سي

سيرتي صورتدة ممكنر تماشا ايلمك

حائل أو لماز عين عرفانه بصيرت برده سي

هرنته به ايمان أبله باقة ك اولورايش أشيكار

ايتمسن استيلا جيهان خواب غفلت برده سي

بوخيال عالمي كوزين كچير مكر هنر

نيچه قاره كوزلري محو ايتديصورت برده سي

شمع عشقه يانديروب تصوير جسمندن كچه ر

أدمي آمد شود ايتمكده عزيمت برده سي

قانكي ظله التجا اتيه ك فنا بولماز عجب

أويناتام سلطاني كور قورمش محبت برده سي

درگاه آل عبادة مستقيم أول كمتري

كوسترد وحدت اللك قالقدقده كسرت برده سي

(١) المرجع السابق ص ٢٢.

الترجمة: «أولا قد رسم الرسام رسم الظلال

ويقال أن الشيخ الكشتري هذا، وفد إلى بورصة، من مدينة «كشتري» التابعة لبخارا وتوطن بها وكان من مشايخ الطريقة النقشبندية وكبار متصوفيها. وقد سكن بالقرب من «اولوجامع» أي الجامع العظيم. وبدأ في التدريس للطلبة الذين التفوا حوله. وكان يعلمهم دروس التصوف من حين لآخر، وذات يوم سألته، أحد تلاميذه راجياً: ألا تعلمنا شيئاً عن وجود البشر في هذا العالم؟ فما كان من الشيخ إلا أن أخذ شال عمامته وشده على إحدى الزوايا وثبته هنالك. وقال:

- هذا نموذج للعالم. وأضاء خلفه نوراً، ثم لصق يده على تلك الستارة قائلاً:

- وهذا هو جسم العالم. وتلك الضياء المتقدة هي الروح. وطالما وجدت الروح داخل الإنسان فهو يطوف في العالم. وما أن تخفت الضياء حتى تفنى الأجساد، وتبقى الستارة أي هذا العالم فقط (١).

وليس في أيدينا أي دليل أو وثيقة تبين أن الشيخ الكشتري هذا كان خيالياً، ولكن كل ما في أيدينا هو مقطوعة في إحدى المسرحيات الخيالية تذكر أن هذا الفن هو ذكرى للشيخ الكشتري منذ عهد السلطان أورخان ونصها كما يلي:

«... إن مسرحيتنا تلك هي ذكرى الشيخ كشتري منذ حضرة السلطان أورخان وعلى أي حال فإن حضرة الشيخ الكشتري هو شيخنا وأستاذنا».

لوأظهرت ظل الخيال لشيدت الستارة وأوقنت الشمعة

فلا ترغب في هذه الدنيا وتتخذ بفتاتها

إن هذا من اختراع مرشدنا الشيخ الكشتري يا أهل البصيرة

إن أهل البصيرة وحدهم يفهمون هذه الظلال ومعرفتها على غيرهم محال.

(١) المرجع السابق ص ٢٢.

«كوسترد يوزبيك خيال عالمة صورت برده سي»

شمع صورتله ضيالا ندقچه حكمت برده سي»

أولا رسم أيله مش رسم أيله ن رسم ظلال
برده قوردم شمعه يا قدم كوسترسه م ظل خيال
فانسی دنیا كسرتينه الدانوب ده اليمه ميل
بيريمز شيخ كشتري إيجادير رأي أهل خال
أهل خال أكثر بوظللي غير بيه بيلمك محال^(١).

والتعبيرات المستخدمة في تركيا كغيرها من العالم الإسلامي للتعبير عن القر كوز خيال الظل، وظل الخيال، وطيف الخيال وما شابه ذلك.

ومما سبق يتضح أن لهذا الفن معناً صوفياً أو تفسيراً صوفياً مؤداه أن الوجود أو الكائنات أي الموجودات التي نراها هي الله فقط، وما تلك الموجودات والظواهر أي الخيالات المرئية في هذا العالم إلا ظل الله وما هذه الموجودات المؤقتة إلا نماذج لخيالات أو ظلال القره كوز. أما الحقيقة الكبرى فهي كامنة وراء تلك الظلال المؤقتة ومحاولة الوصول إليها هو في عالم الخلود. وفي غزل مشهور للقرة كوز تجسيد وتأکید لهذه الحقيقة في أذهان الناس وما يستشف منها من عبر جعلها تعيش على مر العصور والأيام مثل:

«كلما أضيئت ستارة الحكمة بنور الشمعة.

تبدى على وجهها مائة ألف ظل في هذا العالم»

أو:

«نحن صورة ظاهرة واضحة على ستارة العبرة.

والعارفون يدركون معنى سر رفعتنا^(٢)».

«بردة عبرت نومادة ظاهرا بر صورتز

عارفان معى بيلورلر نكته علوتيز»

(٢) المرجع السابق ص ٤٣ و ٤٤.

وهكذا فإن نشأة خيال الظل عند الترك لم تكن تختلف عن بقية العالم الإسلامي أى أنها كانت نشأة دينية صوفية محملة بالعديد من المواءمات والحكم، وربما يكون هذا المنطلق هو الذى حماه من سطوة رجال الدين. ولو حاولنا اللقاء بعض الضوء على موقف رجال الدين الترك من خيال (الظل) لوجدناه كما يلي:

أول ما يصادفنا صراحة فى هذا الخصوص هو فتاوى شيخ الإسلام أبو السعود أفندى (٩٨٢هـ - ١٥٥٤م) فله فى هذا المضمار ثلاث فتاوى وقد أجاز فيها خيال الظل مادام يحمل من العبر والحكم ما يؤهله لذلك. وقد إستشهد فى إحدى هذه الفتاوى بشعر عربى هو:

«رأيت خيال الظل عبرة
لمن هو فى علم الحقيقة راقى
شخوص وأشباح تمر وتنقضى
وتفنى سريعاً والمحرك باقى»^(١).

أما شيخ الإسلام عبدالله أفندى اليكشهيرى فقد كفر لَعَبَةَ خيال الظل الذين تناولوا فى إحدى مسرحياتهم العلاقة بين المعلم والمتعلم بشكل مذكرى مضحك وكانت حجته أن هذا لا يتلائم وما يحض عليه الشرع القويم من حرمة للعلم والعلماء وطالبي العلم.

كما منع «عبدالله أفندى، أيضاً عرض مسرحية ظليلة كانت تعرض بقراءة القرآن وحفظته بشكل ساخر وطالب الخيالين بتجديد إيمانهم. بل لم يجز التعرض لأي من رجال الدين المسيحى أو اليهودى أو حتى المجوسى فى أى من مسرحيات خيال الظل»^(٢).

أما شيخ الإسلام يحيى أفندى فقد أفتى بعزل مؤذن الحى وتأنيبه لقيامه بتمثيل الكفرة فى إحدى لعوبيات خيال الظل التى عرضت بمناسبة أحد الأعياد.

(١) مخطوطة رقم ٢٧٥٧ ورقم رقم ٢٧ مكتبة بايزيد العامة. استانبول.

(٢) كتاب ألفاظ كفر بالتركية، مخطوطة رقم ٦٩٤ بمكتبة أسعد أفندى. استانبول.

وهكذا فإن مسرح خيال الظل في تلك الفترة كان يتناول موضوعات متنوعة، تتناول العلاقة بين القاضى والمدعى والمدرس والطالب ورجال الدين وتقليد الغير، وأن موقف رجل الدين كان يختلف أمامه طبقاً لاختلاف الموضوع المعروض فإن كان فيه عبرة وموعظة حسنة فهو مجاز وإن كان به تعريض أو تحريض فهو كفر ويجب على من قام به أو شاهده تجديد إيمانه.

وإذا ما أنتقلنا إلى مسألة التأثير والتأثر بين خيال الظل المصرى والتركى نجد أن النص أو الموقف الذى أورده بن إياس يثير القضية من أساسها حول التأثير المتبادل بين مسرح خيال الظل المصرى والتركى، أما التأثيرات المتبادلة فى حقول الثقافة الأخرى فقد تناولها الدارسون الذين أظهروا لنا أن بلداً من البلدين كان هو داعية هذه الثقافة ودافعها الأساسى عند الأخرى، وفيما يتعلق بمسرح خيال الظل فإن الأخذ بهذه النظرية يبدو، رغم ذلك أكثر صعوبة، اللهم إذا زعمنا أن نمو مسرح خيال الظل كان مستقلاً فى كل من مصر وتركيا، وهو افتراض من الصعب تصديقه إذا ما وضعنا فى الاعتبار تلك العلاقات المتنوعة والوطيدة بين البلدين.

وعلى أية حال فإنه لا ينبغي أن نغفل أن تلك العلاقات لم تكن بتلك الدرجة من التوطد، فيما قبل الغزو التركى لمصر فى أوائل القرن السادس عشر، وأن التأثيرات قبل ذلك التاريخ فى الواقع كانت وليدة المصادفات على حد قول «لنداو»^(١).

فمن الثابت أن خيال الظل كان معروفاً في مصر منذ القرن الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر، بينما نجد أن أول ظهور لعروض المسرحيات الظلية قبل ابن جنكيز خان المغولى يرجع تاريخه إلى ما بعد نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر، فمسرحيات

(١) لنداو، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ٦٧.

أبن دنيال (١٢٤٨ - ١٣١١م) بلاشك قد سارت على درب سابق لعروض ظلية قبلها وهو ما يتضح لنا من مستواها الفني والأدبي التاضج نسبياً^(١).

ففى أيدينا ثلاث مسرحيات لمحمد بن دانيال بن يوسف بين شعرية ونثرية وزجلية، وهى طيف الخيال، التى يبدأها بحمد الله والصلاة على نبيه والدعاء للسلطان ثم يقدم بمقدمة تشير إلى حملة السلطان على الفساد والمفسدين وتخريرية أماكن الفسق والفساد، وتبدأ المسرحية بعد شكر المتفرجين والمسرحية «طيف الخيال» هى باسم الراوية الذى يروى القصة أو البابة وأحداثها. وربما استعير هذا العنصر من المقامة أما أبطال المسرحية فهم: الإمبر وصال، وهو من أمراء الجند، ومجموعة من الشخصيات المعروفة فى المجتمع المصرى المملوكى، ويدور الموضوع حول رغبة الإمبر وصال فى الزواج من امرأة ذات حسب وجمال، فيلقى فى طريقه الخاطبة «أم رشيد» التى تبحث له عن مطلبه، فيتم الزواج ويفاجئ ليلة الزفاف بقبح العروس، فيغضب، ويتوعد أم رشيد وزوجها بالقتل، ولكنه يقتنع فى النهاية بأن الله أوقعه فى شرك ما قدم من فعل الشر، وينوى التوبة، وغسل معاصيه بالحج إلى بيت الله الحرام، وزيارة الروضة الشريفة ليتطهر من الرجس الذى لحق به.

فشخصية «وصال» تمثل الخاطئ التقليدى فى العمل الدرامى الكلاسيكى الذى لا بد وأن تنتهى القصة بأن يلقى جزاءه المحتوم. ويرسم المؤلف صورة الفساد الذى عليه وصال بمجرد ظهوره، ويمدحه بما يشبه الذم، وتدور مشاهد البابة وأحداثها بين كلام الراوية «طيف الخيال» وتسلسل المشاهد وتتابعها مع البطل ومن يلقاها ويحدثهم حتى ختامها^(٢).

(١) د. محمد زغول سلام، الأنب فى العصر المملوكى ج١، دار المعارف ١٩٧٠ ص ٢٩٤.

(٢) راجع ابراهيم حماد خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣.

وتعد مسرحية خيال الظل التركي «الزواج الكبير» صورة طبق الأصل لمسرحية ابن دانيال هذه.

والمسرحية الثانية لمحمد بن دانيال هي «عجيب وغريب» وهي بدلاً من أن تعتمد على حدث معين فهي في الواقع إستعراض لأنماط ونماذج واقعية من الحياة الشعبية في الشارع والسوق وترى «صورة السوق» تأخذ بمجمع المسرحية ومطلعها، وهي من الصور الشعبية الحية التي تألفها الحياة العربية القديمة، وهي مصدر كبير للمعرفة والتكسب. والتحايل على الرزق بشتى الحيل، والنصب والإحتيال، والسلب والمراوغة والمساومة وهي معرض وتجسيم لكثير من مظاهر الحياة اليومية للمجتمع وعيوبه.

والشخصيات الرئيسية في هذه المسرحية هي شخصية كل من عجيب وغريب، وهما لا شك فيه ما نسجت على منوالهما شخصيتي «حاجي واد» «والقر كوز» فكلاهما نقيض للآخر، فغريب ما كر وفقير بينما عجيب ممن يشكرون الله على خلقه للشراب ويدعو كل الشحاذين والمتسولين أن يمارسون تجارتهم في همة ونشاط ليحصلوا على المال نقداً وعداً.

وبقية الشخصيات أو الشخوص أنماط متعددة من الحياة اليومية الشعبية في السوق، فتري بينهم الحاوي والجراح المتطيب وقارئ الطالع والساحر والداعر ونرى مدربي الحيوانات كالقردة والقطط والكلاب والسباع، ومن أسمائهم «أبو القطط» و«زعير الكلبى» و«شبل السباع» و«الراقص»، وناتو العبد الأسود، وبالع الزجاج، ويتلو ذلك صراع الحيوانات في تلك المسرحية ومن الجدير بالذكر هنا أن الرحالة التركي الشهير «أوليا جلى» في كتابه سياحته «قد ذكر أنه رأى نوعاً من الفنون في مصر فيها مصارعة القطط والكلاب والديكة والكباش»^(١).

(١) أوليا جلى، زوليا جلى (سياحته سي) ج ١ ص ٦٥٨.

أما مسرحية ابن دانيال الثالثة (المتيم) أو المتيم والضائع اليتيم» تدور قصتها حول الحب والهيام وحيل المحبين في عصره ويتعقب فيها واحداً منهم هو «المتيم ويعرض محاولاته وصنوف حيله لبلوغ مأربه من حبيبته. وتكاد هذه المسرحية مبنية على حلقات المصارعة بين القطط والكلاب والديكة والكباش والثيران الخاصة برقباء «المتيم» الذي يتقلب عليهم جميعاً. وللقرة كوز التركي مسرحية علي هذا النمط تماماً وهي «أبوللى» ففيها نشاهد أنماطاً من مصارعة الحيوانات وطبائعها بل وتناسلها.

ونحن نعلم أن الشاعر العربي عمر بن الفارض تكلم بشكل مسهب عن خيال الظل فله بابية شعرية نرى فيها مرور الجمال وعبور السفن للبحار وجيوشاً تخوض المعارك في البر والبحر، ومرور الجند سواء أكانوا مشاة أو خيالة. والصياد وهو يلقي شبابه ليصطاد السمك، والوحوش وهي تفرق السفن في البحار، والسباع وهي تقترب صيدها من الحيوانات الأخرى.

وكل هذه الأشياء نصادفها في مسرحيات خيال الظل التي عرضت في إستانبول خلال القرن السادس عشر؛ ففيها نرى طيران الطيور، وتصارع الحيوانات المفترسة والأليفة والسفن وهي تمخر العباب والوحوش تبتلع الإنسان فهذه النقاط المشتركة لم تأت عفواً خاطر بل هي دليل قاطع للتأثير العربي - والمصري بصفة خاصة - لمسرحيات خيال الظل المصرية على مسرحيات القره كوز التركية^(١).

والنتيجة المؤكدة هنا أن الترك قد أخذوا فن الشخص على ستارة شفافة بيضاء بعد أن يركز عليها الضوء من المصريين مهما كانت مسميات هذا الفن، وأن بعض المناظر الكاملة من مسرحيات خيال الظل المصرية قد انتقلت بكاملها إلى مسرحيات القره كوز التركي وذلك للتقارب والتشابه الكبير بين طبائع ومشارب كلا الشعبين. وفي المسرحيات الظلية التركية التي

ظهرت خلال القرن السادس عشر لم نصادف اسم كل من «حاجى واد» و«قره كوز» بل نصادفهما فيما بعد ^(١).

وهذا فإن هذا الفن الذى انتقل إلى الترك من المصريين صادف هوى في نفوسهم فطوروه تطويراً يتلائم مع التطور الذى سارت فيه كل مناحى الحياة خلال رقي واتساع الإمبراطورية العثمانية.

فالقره كوز حينذاك كان وسيلة للتعبير عن ذكاء الشعب التركى، وبيان على قدرته على خلق كوميديا من الأحداث وعلى الخلق الدرامى القوي ^(٢). والقره كوز هو وسيلة تجسيد هذا الذكاء على خشبة المسرح الظلى، وهذا الذكاء، هو الذى عكس على خشبة المسرح بمهارة فائقة الطباع والخصال المضحكة، التى تستشف من حياة الناس والمجتمع كالبساطة والبلاهة والتواكل، والرياء، والخسة، والمكر والخداع، والبطولة المزيفة والصلف والجلافة وعبادة المنفعة، تلك الطباع البشرية اليومية وقد نجح القره كوز فى أن يعكسها على شكل ظلال متحركة على الستارة البيضاء وبشخصه الجلدية ذات الألوان المتباينة والأشكال المختلفة.

والقره كوز يهتم بهذه الأنماط البشرية كلها والتى جعلها نماذج لمن يعيشون داخل المجتمع، وكم أظهر من مهارة فائقة فى تجسيدها فى أشكال شخصيات خالدة على الستارة البيضاء ويتصرفاتها وإحساساتها وشعورها بل بكلماتها الخاصة بها وبلغتها الذاتية وبأنماطها المتعارف عليها فى المجتمع.

وأهم شخصيتين، هما «القره كوز» و«حاجى واد» أو «حاجى أوجد» أو «حاجى ايوز» كما سبق القول.

فالقره كوز شخصية بسيطة طاهرة الروح تفلسف الأحداث، بشكل مضحك فى مهارة فائقة. ذكى بالرغم من أميته البادية ليس عالماً ولكنه

صاحب عرفان ونفاذ بصيرة، هو تجسيد للشعب التركي، فدائماً يسعد بالخير والجمال ويكل ما هو جيد وطيب وجميل سواء أكان ذلك في اللغة أو الأخلاق أو السلوك ويسخر دائماً من كل تزيف أو تقليد ممسوخ لهذا الخير والجمال أو من كل دخيل على مجتمعه^(١).

أما «حاجي واد» فهو على النقيض تماماً من هذا؛ هو شخصية مصنوعة في المجتمع العثماني؛ فلقد تلقى قدراً من التعليم، يتشوق دائماً بمصطلحات العلم والعلماء دون وعي بمدلولاتها، يسعد بكل ما هو غريب أو عجيب أو أجنبي في اللغة، شخصية مادية نفعية صرفة ومن هنا يتولد الصراع الساخن الدائم بينه وبين القره كوز^(٢).

وهذا التضاد والتنافر بين الشخصيتين على ستارة القره كوز الشفاقة البيضاء يعد أساساً متيناً للـ «Intrigue» في هذا المسرح الشعبي^(٣).

وكما كان الحال في مسرحيات خيال الظل المصرية التي كانت تجسد الأقوام التي امتزجت بالشعب المصري، فقد فعلت بمهارة فائقة أيضاً مسرحيات خيال الظل التركي؛ فقد جسدت شخصيات الأقوام التي امتزجت ببعضها البعض وكونت ما يمكن أن يسمى بالمجتمع أو العنصر العثماني^(٤). كالترك والفرس والعرب والروم والأرمن واليهود والأرناؤوط والأكراد واللاظ والچركس بكل السمات المميزة لكل عنصر أو قوم من هذه الأقوام، كالشخصية والشعور والإحساس والتصرفات، وكانت شخصية القره كوز تسخر من طريقة نطق هذه العناصر كلها اللغة التركية، وكان هذا في حد ذاته يُشكل عنصراً مهماً في بناء هذه المسرحيات.

ولم تكن هذه الشخصيات تغني عن الكاريكاتير الساخر المعبر بصدق عن ذكاء الشعب وتنعكس بكل تفرعاتها.

A. And, G. T. Tujatrasu, s. 122.

(١)

N. S. Binarlı, Karagöz'e dair, İstan: 1969 s. 6.

(٢)

Ayni Eser, s. 7.

(٣) نفس المصدر ص ٧

(٤) المرجع السابق.

المميزة لها علي هذه الستارة الشفافة من ملابس وسمات وتصرفات تميزها عن غيرها.

ولم يفلت الأرناؤوطي بتعصبه وإنطوائه واليهودي ببخله وخسته واللاظي بثورته وفورانه وتقطيب جبينه عند التحدث من الذكاء المشترك بين الطبقات الدنيا من الشعب.

وأن شخصيات زنه وچلبى والترياقى والحشاش والمتطفل والمتسكع كلها شخصيات نصادفها بسهولة في المجتمع العثماني القديم وخاصة في أحياء إستانبول وهذه أيضاً لم تفلت من نقد وسخرية القر كوز.

فشخصيات «زنة» تأخذ مكانها على الستارة البيضاء بحمالها وأنوثتها ودلالها وكانت دائماً في مسرحيات القر كوز سواء أكانت فتاة أو سيدة - فهي دائماً تلح على الزواج ساعيه إليه راغبة في تعدد الزواج، عينها دائماً على الرجال، وكانت شخصية واقعية جداً بالنسبة للمجتمع التركي^(١). وبإختصار كان مسرح القر كوز التركي كرائدة المصرية ثري جداً بشخوصه وشخصياته ففيه إلي جانب الشخصيات السابق ذكرها الأخنف والأطرش والمتعلثم والعبيط والسكير والمجنوب أي كل الأنماط الشعبية، هذا الكادر الثرى مع ما يحيط به من مناظر ومظاهر متعددة هو وثيقة تاريخية إجتماعية يمكن الإستفادة بها اليوم في إلقاء الضوء على الحياة في تلك العصور^(٢).

وفي خيال الظل أيضاً موضوعات من الأدب العربي والفارسي الكيلاسيكى كليلى والمجنون وفرهاد وشيرين ويوسف وزليخا^(٣). ولكن لابد من الإشارة هنا فوراً أنها قد غُيّرت بما يتلاءم مع روح هذا الفن الفكاهى الساخر.

(١) Metin nd, Türk Tiytrasu Tarihi, Ist 1970, s. 59.

(٢) عمود فقارى = العمود الفقرى عمود فقارا = كثرى الفقراء.

(3) Selim Nuzhet Gerçek, Türk Temaşası, Ist. 1942, s. 88.

وتركية القره كوز التركي كعربية خيال الظل المصرى لغة صافية شعبية أصيلة منغمة بعيدة عن كل تعقيد، هي تركية إستانبول المحلية، كما كانت لهجة القاهرة هي لغة خيال الظل المصرى. كانت تتكرر فيها من حين لآخر الأمثلة الشعبية والمناظرات اللفظية والتورية المحببة إلى نفوس الشعب بكل طبقاته.

وكانت الشخصية الوحيدة في مسرحيات خيال الظل التركى التي لا تتسامح قط مع إفساد اللغة والجملة أو إستخدام كلمات غريبة على المجتمع التركى أو مصطلحات غير مفهومة هي شخصية القره كوز الذى يفهمها فوراً على معنى آخر يفهمه هو وينسج على منوال صوتيات هذه الكلمات أو المصطلحات التي سمعها كلمات ومصطلحات تركية شعبية خالصة فوراً كما كان يفعل إبن البلد تماماً في مسرحيات خيال الظل المصرية. وعلى هذا الأساس كانت محاورات القره كوز تأخذ شكلاً لغوياً، نقداً لازعاً لكل من يخرج على اللغة التركية أو يحاول إفسادها. مثال ذلك عندما يقول حاجى واد «عمود فقارى» يفهمها قره كوز «عرمود فقارا، وعندما يتكلم حاجى عن المقامات الموسيقية قائلاً:

«صپادن باشلا يوب تيز سكااه وأراق نوايى كردي بولوب مقام عربانه انيورمك»^(١)، يفهمها القره كوز على النحو التالى:

«صباحلين قالقوب تزكا هجلىرة وأروب بكچي كردي طوتوب عربىة أطمق»^(٢) وعندما يقول حاجى واد «سربوش الدم»^(٣)، فيرد عليه القره كوز «سرخوش أولدك بكانه»^(٤)، وكانت مثل هذه الأشياء تثير الكثير من العواطف والأفكار لدى مشاهدة هذه المسرحيات من الترك يجعل منها عملاً يستحق

(١) «أن تبدأ من الصبا الى السيكاه وتجد نوايى الكردي وتنزل فوراً على مقام العريان.

(٢) «أن تنهض صباحاً وتصل الى الصنايعية وتمسك بالحارس الكردي وتلقي به إلى العربة»

(٣) اشتريت طربوشا.

(٤) أصبحت سكراناً وحيداً.

الدراسة من اللغويين الأتراك؛ وهذا ما حدث بالفعل بعد قيام الثورة التركية والانقلاب اللغوي سنة ١٩٢٨.

أما الموسيقى المستخدمة خلف هذه الستارة البيضاء فتستحق وقفة إمعان ودراسة فهي موسيقى شرقية شعبية أصيلة لم تتدخل فيها النغمات بل ظلت موسيقى شرقية أصيلة وإذا ما عزفت مقطوعات غير تركية كان القره كوز يشير إليها بطريقته الساخرة حتي يبين للمستمع والمشاهد أي نوع من الموسيقى وكان يطرب كل الطرب للموسيقى التركية الشعبية مفضلها على موسيقى اللاظه المتأثرة بالموسيقى البيزنطية وموسيقى الروم المتأثرة بالموسيقى اليونانية القديمة.

والشيء الملفت للنظر في خيال الظل التركي أن كل لاعبي خيال الظل كانوا من نوى الأصوات الجميلة ومساعدتهم ممن يجيدون العزف علي الناي والدف وكان يتغنى بلحن مختلف مع كل بداية ظهور شخصية جديدة على المسرح جاعلاً من الموسيقى عنصراً مهماً في بناء العمل الذي يقدمه (١).

وهنا نقطة تجدر الإشارة إليها والاعتراف بها تلك هي أن الترك منذ أن كانوا في أواسط آسيا قد وائمو بين حركاتهم والموسيقى ودمجوها في كل أعمالهم وأنهم منذ القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين قد وحدوا بين الموسيقى والعبادات الإسلامية، فإن شعراء التكايا في الأناضول وأواسط آسيا هم أول من أنشد شعراً دينياً بمصاحبة الناي والدف، وهم أيضاً أول من حملوا الرقص مضامين صوفية في الإسلام كما يحدث في الطريقة المولوية أقدم الطرق الصوفية في الأناضول (٢). ومن هنا كان توظيف الموسيقى في مسرحيات خيال الظل التركية عملاً مهماً وتقليداً متوارثاً.

N S. Binarli, Karagöz'e dair, s. ٩

(١)

(٢) المصدر السابق.

ولو وضعنا في الاعتبار أن هضبة الأناضول كان يعمها المناخ الصوفي ويشملها فيما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر لاعتبرنا دخول هذا الهواء الصوفي إلى مسرحيات خيال الظل شيئاً طبيعياً، بل أن القول بأن نشأة خيال الظل الأولي في تركيا كانت نشأة صوفية لهو الأنسب والأقرب إلى الصواب.

وعلى الرغم من أن الحبكة في بابات خيال الظل مزبوجة المعنى إلى حد ما، غير أن هذا ليس له وجود فقط إلا في مسار تخطيطها العام وخلافاً لذلك فإن المسرحية يمكن أن تصف المغامرات الطريفة للبطلين الشهيرين «حاجي واد» و«قره كوز» إذ نرى فيهما البطلين الذين لعبا أدوار كثير من الحرف كالتجار والبحارين والمرابين والعسس «الحرس» والخطابين ورجال الشرطة والمصارعين، وقد عرفت الشخصيات المرضية وكذلك الشواذ الطريق أيضاً إلى المسرحيات الظلية التركية شأنها في ذلك شأن المصرية، فنرى بالذات مدمني الأفيون والحشيش والسكرى والمكسح المقعد والمتسول والصلوك والأحذب والقرزم والمسرف والسفيه والفاجر والعيوق أما عن الشخصيات النسائية التي احتلت مكاناً بارزاً في الموضوعات المخيلة والأكثر شيوعاً هي الراقصات والساحرات والعجوز الشمطاء والخاطبة والزنجية والفاحشة. وكانت هذه المسرحيات تضع العنصر الفاحش الوضع في مواجهة العنصر الطاهر العفيف.

وكانت موضوعات مسرحيات خيال الظل والتي وصلت إلينا بعد أن جمعها محيي الدين سويلان «خيالي كوچوك علي» في كتابه القيم «القرة كوز»^(١). من الواضح أنها تخالفت من الآباء إلى الأبناء، وعلى الرغم من أنه من الصعب، بمكان أن نعثر علي انطباع صادق ومحدد لمحتويات بذاتها، لأي مسرحية، إلا أننا استناداً على الكتاب السابق وكتاب «لندوا» نستطيع أن نحدد أن أحب الموضوعات التي تطرقت إليها مسرحيات خيال الظل التركي كانت كما يلي:

M Sevilen "Hayali Küçük Ali, Karagöz, Istanbul. 1969.

(١)

- (١) «قره كوز» جاهل و «حاجى واد» يحاول أن يعلمه كيفية التصرف فى المواقف الصعبة التى هو فى حاجة إلى أن يتعلم كيف يتخلص منها.
- (٢) «قره كوز» يبحث عن عمل وفى صحبة صديقه «حاجى واد» الذى يغمره بإرشاداته ونصائحه، وهو يظهر افتقاده إلى القدرة على العمل.
- (٣) «قره كوز» يحاول أن يأتى الممنوع من الأشياء، بسبب حب الاستطلاع أو تحرقه شوقاً لرغبات معينة، أو بسبب طمعه فى شئ ما وفى تلك المواقف.
- لا ينقذه غير رفيقه «حاجى واد» وذلك بعد أن يحصل منه على وعد بأن يكف عن صفعه وأن يقدم له فى الليلة القادمة عرضاً أكثر بهجة.
- (٤) «حاجى واد» يدرّب «قره كوز» على بعض الحرف والألعاب التى يسئ الأخير فهمها..
- (٥) «قره كوز» يأتى من الأفعال، ما يلقي به فى بعض المتاعب، ثم يجد نفسه فى موقف حرج.
- (٦) هذا بالإضافة إلى الموضوعات الكلاسيكية المستمدة من الأدب العربى والفارسى وخاصة من قصص ألف ليلة وليلة.
- وقد راعت المسرحية التركية نفس التقسيم الذى سارت عليه رائدتها المصرية فالمسرحية مقسمة إلى أربعة فصول أو أجزاء
- (١) المقدمة: وكانت على نفس المنوال المتبع فى البابات المصرية افتتاح بالموسيقى ثم الغناء ثم ابتهاج إلى الله ودعاء للحاكم وشكر للمتفرجين وتمنى لهم بالمتعة والعبرة وكل هذا عن طريق الراوى «حاجى واد».
- (٢) المحاوردة: وهى فى الغالب الأعم تدور بين «قره كوز» و «حاجى واد» وهى تعتمد على اللفظ والكلام اعتماداً كلياً. وهدفها هو تسليط الأضواء على الفوارق الواضحة بين شخصيتى «قره كوز» و «حاجى واد».
- (٣) الفاصل: وهى المسرحية نفسها. وتشمل كل الأحداث التى تتكون منها المسرحية وتشترك فيها بقية الشخصيات والشخوص الموجودة فى المسرحية.

٤) الخاتمة: وإذا كان «حاجى نواد» هو الذي قدم المقدمة فإن «قره كوز» هو الذي يقدم الخاتمة وفيها يتمنى للمشاهد أن يصيبه ما أصاب بطل المسرحية من خير ويجنبه ما وقع فيه من مآذق، ويعتذر عن كل قصور بدر منهم فى هذا العرض متمنياً تلافيه فى العرض القادم الذى يعلن عنه فى هذه الخاتمة.

التأثير... والتأثير

وهكذا يتضح مدى التأثير العربى لخيال الظل المصرى فى خيال الظل التركى على أن إغفال أى ذكر لوجود مسرح خيالى تركى فى الأزمنة السابقة لدخوله من مصر إليها لا يقف دليلاً قاطعاً على حد ذاته، على أنه لم يكن موجوداً، وحتى لو كان الأمر كذلك، فإننا يجب أن نثبت الصلة الوثيقة بين المسارح المصرية والتركية، قبل إفتراض وجود تأثير للأول على الآخر، فى الفترة السابقة على الفتح التركى لمصر. ونحن لو وضعنا فى إعتبارنا عاملين هامين هما:

أولاً: إفتقادنا الكامل لإبراهين تثبت وجود تأثيرات متبادلة مبكرة.

ثانياً: وجود عدم تشابه صارخ بين مسرحيات بن دانيال وما عرف من مسرحيات ظلية تركية فى تلك الفترة - نقول: أننا إذا اعتبرنا ذلك - فإن من السلامة إذن أن نزعّم بأن الإتصال الأول والهام بين مصر وتركيا فى هذا المجال، قد صار عندما أخذ سليم الأول فرقة عارضى خيال الظل السالفة الذكر إلى استانبول. وحتى إذا كان هؤلاء قد عابوا كلهم أو بعضهم فيما بعد فلا بد وأنهم قد تركوا أثرهم على مسرح خيال الظل التركى الأقل تطوراً آنذاك ولكنه قد انتعش بفضل هذا التأثير فى الامبراطورية العثمانية خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر وكان هجاء هذا المسرح اللاذع المتوقد ممهداً لقيام ثورة مسرحية حديثة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وبالرغم من هذا فإن عروض مسرحيات خيال الظل لم تفقد ما حظيت به من شعبية متزايدة وذلك لما تمتلكه من أنماط شعبية ساخنة.

﴿ الورقة السادسة ﴾

القره كوز عنصر من عناصر
التراث المشترك

القره كوز عنصر من عناصر

التراث المشترك(*)

إن «القره كوز» يمثل عنصراً مهماً من عناصر المسرح التركي المتوارث، وقد عرفه الترك منذ القدم تحت مسميات مختلفة، وعرفوا مسرحياته وكانوا يقومون بألعابه.

والدراسات الفولكلورية الحديثة تبين أن ألعاب الظل الصينية المعروفة بـ «ظلال الصين» قد اقتبست عن القره كوز التركي وكان الترك في القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري، يسمون هذه اللعبة «قوغورجاق» و «قابوجاق» وقد انتشر هذا الفن الشعبي التركي مع التيارات التركية المتجهة نحو الغرب، واشتهر وانتشر انتشاراً كبيراً بين الترك في العصر العثماني. وقد أخذ هذا الفن الشعبي شكله النهائي واستقر عليه واستمد تسميته الحالية «قره كوز» بعد فترات زمنية طويلة مكنت من انتشاره بين الناس بنفس القدر الذي جعله يأخذ مكانته بين التراث المكتوب.

وعُرف هذا الفن الشعبي في الآثار المكتوبة بالأسماء التالية: لعب خيال «لعب الظل» وشب بازى «لعب الليل» وصورت بازى «لعبة الصورة» وظل خيال «خيال الظل».

والشخصيات الرئيسية في هذا الفن الذي عبر عنه الناس بـ «قره كوز» هما:

(أ) القره كوز نفسه.

(ب) حاجي واد.

(*) نُشر هذا المقال في مجلة الفيصل السعودية - العدد ١١٩ الصادر بتاريخ جمادي الأولى سنة ١٤٠٧ هـ - السنة العاشرة كانون الثاني [يناير] سنة ١٩٨٧ م.

وكلاهما شخصيات قد عاشت وظهرت على مسرح الحياة اليومية،
وأنهما من الشخصيات المحببة جداً إلى نفوس الناس لدرجة أن كل الطبقات
الشعبية تعتبرهما شخصيات واقعية عاشت بين ظهرانيهم.

ظهور خيال الظل:

خيال الظل أو «القره كوز» مسرح ظلي ضارب في أعماق التاريخ.
يُمثل بأشكال منعكسة على ستارة بيضاء مشدودة أمام ضوء مثبت خلف
هذه الستارة. ومعظم هذه الشخصيات البشرية أو الحيوانية مصنوعة من جلد
الحيوان، وخاصة الجمال، وتنعكس على الستارة تلك الأشكال البديعة
بألونها الساحرة.

وللاعب القره كوز أو الخيالي، هو الذي يحرك هذه الشخصيات، ويجعلها
تتحادث، وتتصارع، وتقوم بحركات متمائلة، وملتوية معكوسة مفصلية وهذه
الحركات توقظ في نفس المشاهد أحاسيس ورغبات دقيقة وخيالات جذابة.
وأثبتت الدراسة أن مسرح خيال الظل قد تطرق إلى جميع
التراجيديات والكوميديات في حياتنا. وبمنظرة أكثر عمقاً؛ نجد أن مسرح
العرائس و القره كوز يرمز كل منهما إلى «عنصر الخيال الذي تتسم به
حياة الإنسان، وأن خيال الظل يؤكد هذا التشابه الواهم بينه وبين جوانب
حياتنا المترعة بأطياف الخيال»^(٢).

وخلاصة الآراء حول منشأ خيال الظل: أن هناك وجهتي نظر:

* الأولى: أن هذا الفن ظهر في آسيا وانتقل منها إلى الغرب.

* والأخرى: أنه ظهر في الغرب ومنه انتقل إلى الشرق وآسيا.

ولوجهة النظر الأولى ثلاثة آراء: الأول أن هذا الفن ظهر في جاوه،

وأن خيال الظل الجاوي ومصطلحاته موجودة في اللغة الجاوية القديمة
وكما أن مسرحيات هذا النوع ممتدة إلى ألف سنة قبل الميلاد، فإنها تُعد
نوعاً مستقلاً بذاته^(٣)، الرأي الثاني يحدد مكان ظهور خيال الظل «القره
كوز» في الهند بدلاً من جاوه، وأن اسمه في اللغة السنسكريتية هو «جاينا

طاقه» ومدلولها هو نفس مدلول خيال الظل، ولكن هذا ليس بالأمر المقطوع به (٤).

أما الرأي الثالث فيرجع خيال الظل إلى الصين. ويستند هذا الرأي على أسطورة صينية تعود إلى سنة ١٢١ ق.، حيث تحكى «أن الإمبراطور «ويو» قد سيطر عليه حزن عميق إثر وفاة زوجته التي كان يحبها حباً ملك عليه كل جنانه، ولم تقلح كل المساعي التي بذلت لتسليته والترفيه عنه. وقد حاول فنان صيني أن يرفه عن الإمبراطور باختياره لسيدة شديدة الشبه بالإمبراطورة المتوفاة، وجعلها تمر أمام ستارة بيضاء على بُعد مناسب من الإمبراطور وادعى له أن هذا هو طيف الإمبراطورة الحبيبة. وقد نجح بذلك في الترفيه عن الإمبراطور بهذا الشكل» (٥).

أما وجهة النظر الأخرى فهي تعارض خروج فن القره كوز من «جاوه» أو «الهند» أو «الصين» أو آسيا عامة، مدعية أن هذا الفن قد ظهر أولاً في الغرب وانتشر منه إلى الشرق، وتزعم هذا الرأي الباحثون الألمان (٦). وإن كنت أوضح أن هذا الرأي قد خلط بين خيال الظل وبين فن العرائس الذي ظهر عند اليونان، وتكلم عنه افلاطون وأرسطو ومعظم فلاسفة اليونان. وذلك لأن كل النماذج التي يضربها أصحاب هذا الرأي تنتمي إلى مسرح العرائس المحرك بالخيوط، وليس إلى مسرح خيال الظل المعكوس على الستارة. ولم يشر أصحاب هذا الرأي إلى أي دليل قاطع أو نص متوارث يدل على ظهور هذا الفن عند الغرب.

ولما كان التراث الشعبي لكل من الهند والصين وجاوه يحتوى على العديد المتنوع من المسرحيات الظلية التي وصلت إلى أيدي الباحثين، فإن الرأي القائل بأحقية آسيا والشرق بهذا الفن، يكون أكثر قوة وإقناعاً.

إن جزر الملايا واندونيسيا قد عرفت الإسلام فيما بين [٧٠٠ = ١١٦٠هـ = ١٢٠٠ - ١٧٥٠م] والمراجع التاريخية تثبت أن التجار والرحالة العرب قد وصلوا إلى حدود الصين وشواطئها وأنهم استوطنوا جنوب شرقي

آسيا في جماعات صغيرة، وأن الإسلام وصل إلى هذه البلاد اقتناعاً من المواطنين أنفسهم، ثم عن طريق الهند. وعلي هذا الأساس فإن العرب قد عرفوا هذه الشعوب قبل تأثير الإسلام، ومن المحتمل أن يكونوا قد تعلموا هذا الفن من الجاويين، فابن بطوطة الذي وصل إلى جاوه سنة (٧٤٦ هـ - ١٣٤٥ م) يذكر فناً فيه تشابه كبير في تكنيكه وتكنيك خيال الظل العربي والقره كوز التركي، ففي كل منهم ستارة بيضاء وسراج بين اللاعب والستارة وشخص من الجلد المقوى وتجسيد لعناصر الطبيعة على الشاشة، والمقدمة متشابهة أيضاً في طريقة العرض والتناول^(٧).

وهناك رأى آخر لا يمكن إغفاله؛ مفاده أن مسرحيات خيال الظل قد اتخذت طريقها من الصين إلى البلدان الإسلامية في الشرق عن طريق المغول والقبائل التركية المجاورة، وذلك فيما يبدو إبان القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، والسادس والسابع الهجريين، وأن غالبية العروض التي ظهرت في مجتمعات الشرق الأدنى قد شاهدها جماهير المتفرجين في تركيا والبلاد العربية، وكذلك فإن معظم نصوص مسرحيات خيال الظل في بلاد الشرق جميعاً وجدت مكتوبة بلغات تلك البلاد^(٨).

الأسطورة التركية:

أما عن القره كوز في تركيا؛ فهناك أسطورة تحاول أن تثبت أن هذا الفن تركي خالص. إذ تشير إلى السلطان أورخان العثماني الذي تولى العرش سنة ٧٢٦ هـ = ١٣٢٦ م، أمر ببناء جامع في مدينة بورصة بعد فتحها، وكان بين العمال الذين يعملون في البناء عاملان يدعى أحدهما «قره كوز» والثاني «حاجي واد» وكلاهما يملك من خفة الدم والمرح والفكاهة ما يجعلهما يقومان بحركات طريفة وفكاهات هزلية جعلت العمال يلتفون حولهما لمشاهدة ما يقومان به من ألعاب مُسلية تاركين العمل، مما جعل حركة البناء في المسجد تسير بخطى بطيئة، ولما سأل السلطان عن سر هذا الإبطاء والتأخير، أخبروه بوضع كل من «قره كوز» و«حاجي واد» فأمر أن

يقوما بما يقومان به أمامه، فسعد بما رأى، حيث إنهما مثلاً أمامه «محاورة الحمام ولكنه أمرهما أن يقلعا عن هذا حتى لا يتعطل البناء.

وخلال زيارة تفقدية أخرى رأى العمل فى الجامع لا يزال يسير فى ببطء ملحوظ، فاستدعى رئيس المعمارين، وسأله عن السر، وما إن علم السبب حتى أمر على الفور بقتل كل من «قره كوز» و «حاجى واد»؛ لكنه ندم وحزن على اعدامهما كما تشير بقية الحكاية.

وكان هناك فى مدينة «بورصة» بتركيا رجل يدعى الكشتري أراد أن يسرى عن السلطان ويذهب عنه حزنه؛ فعكس خيال كل من القره كوز وحاجى واد على ستارة بيضاء، ونجح فى تسلية السلطان، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان أول رائد لفن القره كوز فى تركيا^(٩).

ومدفن القره كوز موجود فى مدينة بورصة على طريق «چكيرجه» ولكن لم يستدل أى باحث على مدفن «حاجى واد» فى المدينة حتى الآن.

وعلى شاهد قبر القره كوز وجدت قطعة شعرية ما زالت محفوظة تخلص كاتبها بـ «كُشتري» وحملها بعض المواعظ والمعانى العرفانية.

وهناك رواية أخرى بطلها الرحالة التركى أوليا چلبى (١٦١١ - ١٦٨٢م = ١٠٢٠ - ١٠٩٤هـ) حيث يحكى أن:

«حاجى أيواد أفلى أوغلى هو تاجر يسمى «يورقچه خليل» وكان يتردد بين مكة وبورصة بشكل مستمر للتجارة فى العهد السلجوقي. أما «قره كوز» فهو باكى چلبى أحد قساوسة القبط فى إحدى كنائس أدرنه وكان يعمل سائساً لتكفور قسطنطين فى استانبول. ولما كان تكفور يوفده كل سنة إلى علاء الدين السلجوقى التقى حينذاك مع حاجى واد وتم بينهما العديد من المباحثات والمحاورات».

وهكذا قام أرباب هذا الفن بتشخيص هاتين الشخصيتين بمحاوراتهم الشيقة بهذه اللعبة الظلية ولكن أوليا چلبى لم يوثق لنا هذه الرواية التى وقعت أحداثها قبله بزمان طويل.

وعلى كل حال فإن التعبيرات المستخدمة في تركيا - كغيرها من دول العالم الإسلامي - للتعبير عن هذا الفن، فهي «القره كوز» و«خيال الظل» و«ظل الخيال» و«طيف الخيال» وما شابه ذلك.

رأى الغربيين:

أما وجهة النظر الغربية فتذهب إلى أن فن القره كوز أو خيال الظل قد وفد إلى تركيا على أيدي اليهود من الأندلس والبرتغال. وهذا الرأي يجعلنا نسأل: هل كان خيال الظل معروفاً في الأندلس والبرتغال عندما وفد إليها اليهود؟

فإن كانت هناك إشارات قليلة تُشير إلى أن فن خيال الظل قد مثل في الأندلس^(١٠)، فإن هناك أيضاً من الغربيين أنفسهم من يثبت أن فن خيال الظل ومسرح العرائس قد وفد إلى الأندلس على أيدي العرب^(١١). وعلى كل حال فإن المراجع التي تُشير إلى كلتا الفكرتين محدودة جداً.

وهناك دليل قاطع على أن مسرح خيال الظل كان معروفاً ومزدهراً في مصر في العصر المملوكي، وأنه وفد من مصر إلى تركيا بعد الفتح العثماني لمصر والشام.

فمحمد بن أحمد بن إياس الحنفى يذكر في كتابه «بدائع الزهور في وقائع الدهور أن السلطان المملوكي «چقماق» قد منع تمثيل مسرحيات خيال الظل سنة ٨٥٢ هـ = ١٤٥١ م، وحرق كل شخصوها. وفي حوادث سنة أخرى يذكر أن السلطان ملك ناصر الدين قد أعجب وسعد جداً بعرض الخيال «أبو الشرع»، كما يعلن في موضع آخر أن خيال الظل قد منع تماماً ليس في شهر رمضان فقط بل طوال السنة وكان هذا المنع بتاريخ ٩ نو الحجة سنة ٩٢٤ هـ، وكانت الأسباب التي استدعت ذلك هو ما أشيع عن أن العسكر العثمانيين يقومون بسلب العائدين ليلاً من مسارح خيال الظل، بل ويسرقون ويخطفون النساء والأطفال.

وفي موضع آخر، عندما يحكي عن حوادث شهر جمادى الآخرة سنة ٩٢٢هـ، وهو ما يهمنى في هذا الصدد، أن سليم الأول الذى فتح مصر سنة ٩٢٢هـ - ١٥١٧م، بعد أن شنق طومان باى على باب زويلة واستتب له الأمور فيها بدأ يعد العدة للعودة إلى بلاده، فيذكر ابن إياس بالنص: «... وفيه أشيع أن السلطان سليم شاه ما كان بالمقياس أحضر فى بعض الليالى خيال الظل، فلما جلس للفرجة قيل إن المخايل صنع صفة باب زويلة، وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليه. ولما انقطع به الحيل مرتين، فانشرح ابن عثمان لذلك وأنعم على المخايل فى تلك الليلة بمائتى دينار وألبسه قفطان مخمل مذهباً، وقال له: إذا سافرنا إلى استانبول فامض معنا حتي يتفرج ابنى على ذلك»^(١٢). وكان ولده سليمان القانونى فى الواحدة والعشرين من عمره آنذاك. وفى ٢٠ حزيران (يونيو) سنة ١٦١٢م = ١٠٢١هـ، استجلب أوكوز محمد باشا الصدر الأعظم بعض لعبة القر كوز من مصر عند زواجه من جوهر خاتون شقيقة السلطان، كما أن السلطان أحمد الأول الذى اعتلى العرش سنة ١٠١٢هـ = ١٦٠٣م، قد شاهد فى أدرنة عروض داود العطار أحد الخياليين الوافدين من مصر^(١٣).

من هذا السرد يتضح أن خيال الظل كان معروفاً في مصر منذ القرن الحادى عشر والثانى عشر للميلاد، بينما نجد أن أول ظهور لعروضه المسرحية قبل جنكيزخان المغولي يرجع تاريخه إلى ما بعد نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر للميلاد. فمسرحيات ابن دانيال (١٢٤٨ - ١٣١١م) بلا شك قد سارت علي درب سابق لعروض ظلية قبلها، وهو ما يتضح من مستواها الفنى والأدبى الناضج نسبياً.

مسرح ابن دانيال

بين أيدينا ثلاث مسرحيات لمحمد بن دانيال بن يوسف ما بين شعرية ونثرية وزجلية؛ وهي «طيف الخيال»، و«عجيب وغريب»، و«المتيم».

وتبدأ «طيف الخيال» بحمد الله والصلاة على النبي ﷺ والدعاء للسلطان، ثم يقدم الراوى بمقدمة تشيّر إلى حملة السلطان على الفساد وتخريبه أماكن الفسق والفساد.

أما أبطال المسرحية الخيالية فهم: الأمير وصال، أحد أمراء الجند، ومجموعة من الشخصيات المعروفة في المجتمع المصرى المملوكى. ويدور الموضوع حول رغبة وصال فى الزواج من امرأة ذات حسب وجمال. ولكن الخاطبة «أم رشيد» توقعه فى عروس شديدة القبح، فيغضب ويتوعد، ولكنه يقتنع فى النهاية بأن الله أوقعه فى شرك ما قدم من أفعال الشر. فأعلن التوبة وغسل معاصيه بالحج لبيت الله الحرام وزيارة مسجد الرسول ﷺ.

والمسرحية الثانية «عجيب وغريب» فهى استعراض لأنماط ونماذج معينة من واقع الحياة الشعبية، فى الشارع والسوق حيث مصدر المعرفة والتكسب، والتحايل على الرزق بشتى الحيل؛ ففيها النصب والاحتيايل والسلب والمراوغة والمساومة. فهى بهذا معرض لكثير من مظاهر الحياة اليومية للمجتمع وعيوبه.

أما المتيم» فتدور قصتها حول الحب والهيام وحيل المحبين فى عصر الكاتب، حيث يتعقب فيها واحداً منهم هو «المتيم» ويعرض محاولاته وصنوف حيله لبلوغ مأربه من محبوبته. وتكاد تكون هذه البابية مبنية على حلقات المصارعة بين القطط والكلاب والديكة والخرفان والثيران الخاصة برقباء «المتيم» حيث يتغلب عليهم جميعاً.

والتراث العربى يسجل لنا أن الشاعر العربى عمر بن الفارض تكلم بشكل مسهب عن خيال الظل، وله بابية شعرية نطالع فيها مرور الجمال وعبور السفن للبحار، وجيوشاً تخوض المعارك؛ فى البر والبحر، ومرور الجند، سواء أكانوا مشاة أو خيالة. وكذا الصياد وهو يلقي شبابه، والوحوش وهى تُغرق السفن فى البحار، والسباع وهى تفترس صيدها من الحيوانات الأخرى (١٤).

ففى المسرحية الأولى تمثل شخصية «وصال» الخاطى التقليدى فى العمل الدرامى الكلاسيكى الذى لابد أن تنتهى القصة بأن يلقي جزاء ما اقترف (١٥)، ويرسم المؤلف صورة الفساد الذى يعيشه وصال بمجرد ظهوره، ويمدحه بما يُشبه الذم، وتدر مشاهد البابة وأحداثها بين كلام الراوية «طيف الخيال» وتسلسل المشاهد وتتابعها مع البطل ومن يلقيهم ويحدثهم حتى خاتمتها (١٦). أما عجيب وغريب، فكلاهما نقيض للآخر؛ فغريب ماكر وفقير بينما عجيب ممن يشكرون الله على خلقه ويدعو كل الشحاذين والمتسولين إلى الجد والنشاط ليحصلوا على المال عدأً ونقداً.

وبقية الشخوص فى هذه البابة والبابة الثالثة كلها أنماط مستقاة من البيئة الشعبية المصرية، حيث نرى بينهم الحاوى والجراح المتطبب وقارئ الطالع والساحر والداعر، ونرى مدربي الحيوانات كالقردة والقطط والسباع والكلاب.

ومن أسماء أبطال المسرحية أبو القطاط وزعبر الكلبى، وشبل السباع، وناتو العبد الأسود، وبالع الزجاج، وبلي ذلك صراع الحيوانات. ومن الجدير بالذكر أن الرحالة التركى أولياچلبى الذى زار مصر سنة ١٠٨٢هـ = ١٦٧١م، حيث قضى بها فترة طويلة، كان قد ذكر فى كتابه «سياحته» أنه قد رأى نوعاً من الفنون فى مصر من بينها مصارعة القطط والكلاب والديكة والكباش (١٧).

المضامين الاجتماعية:

وكل هذه الأنماط البشرية والحيوانية نصادفها فى مسرحيات «القره كوز» التى عرضت فى مدينة استانبول خلال القرن السادس عشر الميلادى، شخصيتا: «قره كوز» و«حاجى واد». الأول شخصية بسيطة طاهرة الروح تستخرج الحكم من الأحداث بشكل مضحك، ذكى بالرغم من أميته البادية. ليس عالماً ولكنه صاحب معرفة ونفاذ بصيرة، يسعد بالخير والجمال، ويكل ما هو حسن وطيب وجميل، سواء أكان ذلك فى اللغة أو الأخلاق أو السلوك،

ويسخر دائماً من كل تزيف أو تقليد ممسوخ لهذا الخير والجمال، كما يسخر من كل دخيل على مجتمعه (١٨).

أما «حاجى واد» فهو على النقيض تماماً، شخصية مصطنعة في المجتمع، تلقي قسطاً من التعليم، يتشدد بمصطلحات علمية وفقهية دون أن يعي مدلولها، يسعد بكل ما هو عجيب أو غريب أو أجنبي، سواء فى اللغة أو الفكر أو الموسيقى، شخصية مادية نفعية صرفة، ومن هنا كان يتولد الصراع الساخن بينه وبين القره كوز.

كما أدت بمهارة فائقة على ستارة خيال الظل التركى شخصيات الأقوام التى امتزجت ببعضها البعض وكونت المجتمع العثمانى كالترك والفرس والعرب والروم والأرمن والأرناؤوط واللاظ والأكراد والچركس واليهود بكل السمات المميزة لكل قوم من هذه الأقوام. فلم يفلت الأرناؤوطى بتعصبه وانطوائه واليهودى ببخله وخسته واللاظى بثورته وفورته وتقطيب جبينه عند التحدث.

كما أن شخصيات: الترياقى والحشاش والمتطفل والمتسكع، والمثلهفة على الزواج، والخاطبة، والراقصة، والأخنف والأطرش والمتلعثم والأبله والسكير والمجنوب كلها من الأنماط الشعبية التى عرفت طريقها إلى ستارة المسرحيات الظلية والتى تُعد مع ما يحيط بها من مناظر ومظاهر متعددة وثيقة تاريخية لدراسة الناحية الاجتماعية للمجتمع التركى فى تلك الحقبة.

وقد استمد خيال الظل أيضاً موضوعات من الأدب الكلاسيكى سواء العربى أو الفارسى أو التركى كليلى والمجنون «قيس وليلى» وخسرو وشيرين، وفرهاد وشيرين، ويوسف وزليخا، ولكن لابد من الإشارة هنا إلى أنها قد غيرت بما يتلاءم مع روح الفن الفكاهى الساخر.

اللغة:

وكانت تركية «القره كوز» كعربية «طيف الخيال» و«عجيب» المصرى لغة صافية شعبية أصيلة خالية من أى دخيل، منعمة بعيدة عن كل تعقيد.

هى تركية أهالي استانبول، كما كانت لهجة القاهرة هى السائدة فى بابات خيال الظل المصرى، تتكرر فيها من حين لآخر الأمثلة الشعبية والحكم والأقوال الماثورة والمناظرات اللفظية والتورية المحببة إلى نفوس الشعب بكل طبقاته.

والموضوعات التى تناولها مسرح «القره كوز» التركى عن طريق كتاب «القره كوز» التى جمعها «محيى الدين سويلان خيالى كوچوك على» من الواضح أنها تناقلت من الأجداد إلى الآباء فالأبناء. وعلى الرغم من أنه من الصعوبة بمكان أن نعثر على انطباع صادق ومحدد لمحتويات بذاتها لأى مسرحية قره كوزية، إلا أننا استناداً إلى الكتاب السابق وكتاب «دراسات فى المسرح والسينما عند العرب» للمستشرق لنداو نستطيع أن نقرر أن أحب الموضوعات التى تطرق إليها هذا الفن الشعبى كانت كما يلي:

(١) الـ «قره كوز» جاهل و «حاجى واد» يحاول أن يعلمه كيفية التصرف فى المواقف الصعبة.

(٢) «قره كوز» يبحث عن عمل وفى صحبته صديقه حاجى واد الذى يغمره بنصائحه وإرشاداته وهو يظهر افتقاده القدرة على العمل.

(٣) «قره كوز» يحاول أن يأتى بالمنوع من الأشياء بدافع حب الاستطلاع أو شوقاً لرغبات معينة أو بسبب طمعه فى شئ ما، وفى تلك المواقف لا ينقذه غير رفيقه «حاجى واد» وذلك بعد أن يحصل منه على وعد بأن يكف عن صفعه، وأن يقدم فى الليلة القادمة عرضاً أكثر بهجة.

(٤) «حاجى واد يدرّب قره كوز» على بعض الحرف والألعاب التى يسئ فهمها.

(٥) «قره كوز» يأتى من الأفعال التى تعرضه إلى بعض المتاعب، ثم يجد نفسه فى موقف حرج.

هذا بالإضافة إلى الموضوعات الكلاسيكية المستمدة من الأدب العربى والفارسى والمترجمات عن الآداب الأخرى، كقصص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والبخلاء وما شابه ذلك من الطرائف.

فصول المسرحية:

وبدراسة التراث الذي وصل إلى أيدينا، نجد أن المسرحية الظلية في شتى منابعها قد انقسمت إلى أربعة فصول:

(١) المقدمة: وكانت عبارة عن افتتاح ثم الغناء ثم ابتهاج إلى الله ودعاء للحاكم وشكر للمتفرجين وتمنيات لهم بالمتعة والعبرة وكل هذا عن طريق الراوى الذي يقوم بدوره «حاجى واد».

(٢) المحاوردة: وهى فى الغالب الأعم تدور بين الـ «قره كوز» و «حاجى واد» وتعتمد على اللفظ اعتماداً كلياً، وهدفها تسليط الأضواء على الفوارق الواضحة بين شخصيتى القره كوز وحاجى واد التى تمثل كل منهما نمطاً معيناً من البشر.

(٣) الفاصلة: وهى المسرحية نفسها، وتشتمل على كل الأحداث التى تتكون منها البابة وتشترك فيها بقية الشخصيات والشخوص الموجودة.

(٤) الخاتمة: وفيها إذا كان حاجى واد هو الذى قدم المقدمة فإن القره كوز هو الذى يقدم الخاتمة؛ وفيها يتمنى للمشاهد أن يصيبه ما أصاب البطل من خير، ويجنبه ما وقع فيه من مآزق، ويعتذر عن أي قصور بدر منهم فى هذا العرض متمنياً تلافيه فى العرض القادم الذى يعلن عنه.

التأثير ... والتأثر:

هكذا يتضح مدى التأثير المتبادل بين منابع هذا الفن الشعبى الشرقى الأصيل، الذى كان للموسيقى الشرقية الأصلية دور بارز أيضاً فيه. وكان البطل الرئيسى فى بابات هذا الفن يطرب للموسيقى الشرقية الأصلية مفضلاً إياها عن موسيقى اللاظ المتأثرة بالموسيقى البيزنطية أو موسيقى الروم المتأثرة بالموسيقى اليونانية القديمة.

وكما هو معروف فإن الترك منذ أن كانوا فى أواسط آسيا قد واصلوا بين حركاتهم والموسيقى ودمجوها فى كل أعمالهم، وأنهم منذ القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين قد وحدوا بين الموسيقى والعادات الشعبية. كما

أن شعراء التكايا والمعسكرات في الأناضول وأواسط آسيا هم أول من أنشد شعراً دينياً بمصاحبة الدف والناي. ومن هنا كان توظيف الموسيقى في مسرحيات خيال الظل عملاً مهماً وتقليداً متوارثاً^(١٩).

وفي بداية هذا القرن قامت تجربة مثيرة في مدينة استانبول، تمثلت في تقديم مسرحيات ظلّية حية. ففي عام ١٩١٠م، قدمت على «مسرح الشرق» الواقع في حي «شهزاده باشي» ومسرح «أوديون» في حي «بك أوغلي» أوبريتات ظلّية حية بممثلين حقيقيين. كما أن الممثل الكوميدي المشهور «ناشداوزجان» قد لعب أدواراً ظلّية في مسرحيات من مسرحيات القره كوز.

الهوامش

- (١) تنطق الكلمة «قراجوز» و «قراقوش» وتعنى العين السوداء أو «الطائر الأسود». والبعض يعتبرها «قره قاش» أى الحاجب الأسود.
- (٢) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب. تأليف: يعقوب . م . لنداو، ترجمة أحمد المغازى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٤.
- (٣) G.A.J Hazeu, Bijdrage tot de Kennis von het Javanische Toneel, Leiden 1897. P.3
- (٤) H.H. Wilson, Select Specimens of the theatre of hindus. London 1871. 77. P. 390.
- (٥) محيي الدين سويلان، قره كوز، استانبول ١٩٦٩م. ص ٢.
- (٦) Hermann Reich, Der Mimus, Ein Litterar. entwicke. lunge Scich-ticher Versuch, 112 Berlin 1903. P 616.
- (٧) Metin And. Geleneksrl Turk Tiyatrosu, Ankara 1969. S. 777.
- (٨) لنداو، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ٥١.
- (٩) محيي الدين سويلان، قره كوز، ص ٢٠.
- (١٠) J.R. Varey, Histori de los titeres en espana, Medrid 1957. P. 10.
- (١١) J.R. Varey, Minor Dramatic. P. 14.
- (١٢) محمد بن أحمد بن إياس، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، طبع بولاق، سنة ١٢١١هـ، ج ٢، ص ٣٣، و ص ٣٤٧، ج ٢، ص ١٨٢، وجه، (طبع القاهرة ١٢٨٠هـ = ١٩٦٩م) ص ١٩٢.
- (١٣) Metin and Geleneksel Türk Tiyatrosu, S. 113 R.A Nicholson, Studies in islamie Mysticism, Cannaridge, 1921. P. 189.
- (١٤) د. محمد زغلول سلام، الأنثى فى العصر المملوكى. ج ١، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م، ص ٢٩٤.
- (١٥) إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال. المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٢م.
- (١٦) أوليا جلبي، أوليا جلبي سياحتنامه سي. استانبول ١٩٢٨م، ص ٦٥٨.
- (١٧) Nihad Sami Binarli, Karagöze Dair. S, 6.
- (١٨) د. الصفصافي أحمد المرسى، تأثير خيال الظل العربي فى القره التركي، حوليات كلية الاداب جامعة عين شمس، ١٩٨٢م.

﴿ الورقة السابعة ﴾

التلقى الدينى عند يونس امرء..

- - حول حياة يونس امرء..
- - تفاؤلية يونس امرء..
- - التلقى الإلهى عند يونس امرء..
- - مفهوم النبوة عند يونس امرء..
- - التلقى الأخلاقى عند يونس امرء..
- - الإنسان عند يونس امرء..

التلقى الديني

عند الشاعر الشعبي يونس أمره (*)

١- حول حياة يونس أمره (٦٣٨ - ٧٢٠ هـ = ١٢٤١/٤٠ - ١٣٢١ م).

يونس أمره درويش تركي نشأ وتربى في الأناضول ثم ارتقى بتفكيره الديني حتى أصبح مفكراً دينياً. ومن دراسة أعماله يتضح أنه كان فقيراً. تتلمذ على يدي الشيخ طابدوق أمره^(١) وتثبت بعض المراجع أن الشيخ حاجي بكداش^(٢) هو الذي حوله إلى طابدوق أمره. وإن كانت شخصية يونس تختلف عن البكداشية بالرغم من أن له تقارباً وارتباطاً بكثير من التيارات والطرق الصوفية، فكثيراً ما تصادف في أشعاره أسماء كل من منصور الحلاج (ت ٣١٠ هـ = ٩٢٢ م) وبايزيد البسطامي (ت ٢٦١ هـ = ٨٧٥ م) ومولانا جلال الدين الرومي (٦٠٤ - ٦٨٨ هـ = ١٢٠٧ - ١٢٧٣ م) وإبراهيم ابن أدهم (ت ١٦٦ هـ = ٧٨٣ م).

وقد خلف لنا يونس أثرين شعريين هما:

أ- ديوانه. ب - رسالة النصحية.

ومما يفهم من هذه الأشعار أنه كان شاعراً جوالاً طاف بكثير من ولايات الأناضول وإيران وأذربيجان. ومن اعترافاته ودراسة أشعاره يتضح أنه كان يعرف العربية والفارسية بدرجة ما. وهذا ما أثرى ثقافته الدينية، وجعله يترنم بهذه الأفكار في أشعار تركية سلسة. كما يتضح أيضاً أن «يونس» كان ملماً إلى درجة ما بالفلسفة الشرقية بل وحتى بالفلسفة اليونانية خاصة بعد أن تُرجم العديد من الآثار اليونانية إلى العربية منذ عصر الخليفة المأمون (ت: ٦٣٠ هـ = ١٢٣٢ م) واهتمام المسلمين بهذه الفلسفة.

(*) هذا البحث مقبول للنشر في حولية كلية الآداب - جامعة عين شمس العدد السابع عشر سنة

١٩٨٢/٨١ م. وقد قدمه الكاتب ضمن أبحاث الترقية لدرجة استاذ مساعد.

لقد حاول يونس أمره أن يجد جواباً للاستئلة التي كانت تحيره ألا وهي (من أين أتينا؟ وإلى أين نمضي؟) وإن كان الوجود قد استأثر بأكبر حيز من تفكيره، فقد حاول الوصول إلى سر ذلك الوجود، وتوضيح طريق السعادة. وباختصار فإن يونس أمره قد تناول العديد من الأفكار الفلسفية الدينية في أشعاره.

ويمكن القول أن يونس قد عاش حياة طويلة إلى حد ما، وعبر عبر هذه الحياة عن الفلسفة الخاصة بالأناضول، وسكانه وأظهر نموذجاً فريداً لأخلاقيات الدرويش الأناضولي. ومن أشعاره أيضاً يتضح أنه توفي عن اثنتين وثمانين سنة. وكانت وفاته ٧٢٠هـ = ١٣٢٠م.

وأكثر دارسيه متفقون على أن مدفنه موجود في قرية «صاري كوي» التي كانت من قرى «اسكيشهير» وما زالت تابعة لها. وإن كان الجدل مازال دائراً حول المكان الذي يوجد به مثوى شاعرنا، وربما مرجع ذلك إلى أن المطالبين به كثيرون لكونه مفكراً شعبياً، وكل منطقة طاف بها أو أقام فيها فترة ماتطالب بأحققتها به - ومن أهم المناطق المطالبة بأحققتها بنسبة يونس إليها هي:

چاي كوي: Gay Koyü التابعة لـ: بورصة وطوزجى
كوي Tuzcu Koyu التابعة لأرضروم واونية كوي: ünye Koyü
القريبة من أفيون وقرية أمره سلطان «أى سلطان أمره» وتيرمه Tirmeh
وسيواس Sivas وقيرشهير Kirsehir وبولى Bolu وكچى بورلى Keciborlu
وأولى بورلى Ulu borlu وأمره سلطان المعروفه بـ قوله «وقرية طايدوق
بضواحي أقسراى وكذلك قرية قرامان.

ولكن المنافسة أشد ماتكون بين المقتنعين بقريتى قرامان وصارى كوي. وإن كانت أكثر الأدلة وأقربها إلى الاقتناع هو وجود مدفن يونس أمره في قرية «صاري كوي» "Sare Koy".

٢- تفاؤلية يونس وإنسانيته

إن أهم ما يميز يونس هو إنسانيته؛ فإنه يحب الإنسان ليس الإنسان المسلم فقط بل الإنسان لكونه إنساناً، ويعتقد اعتقاداً راسخاً أن السعادة إنما تتحقق عن طريق هذا فقط. وكثيراً ما كان يردد أنه لا جدوى للعبادات مادامت لا تُراعى كسب قلب الإنسان، ويصرح كذلك بأن السمو والارتقاء بمشاعر الأخوة بين بني البشر جميعاً هو من أوامر الله سبحانه وتعالى ولننظر في مقطوعته الشعرية الشعبية التالية؛ لنرى كيف كان ينفر من «الأناني» ومن ذلك الذي لا يراعى «جبر خاطر الإنسان»:

رب شيخ أبيض اللحى لا يعلم حاله مطلقاً
لا ينال من الحج ثراً إذ هو حطم قلباً

القلب مخدع الاله ورعى الرب الفؤاد
وخاب الامل في الدارين من حطم الفؤاد

ماتعهه لنفسك
أبغه أيضاً لغيرك
ومرام الكتب الأربعة
هو هذا.. لو تدرك^(٢).

لقد أوضح يونس أمره في أشعاره أن ارتقاء وسمو الحب الإنساني هو أن تنظر إلى كل الأمم بعين واحدة، وأن تكسب محبة قلوبهم وألاً تكون متعصباً.

لقد عارض بشدة النظرة الضيقة. واستطاع أن يعلو فوق قيود المذاهب، واهتم قبل كل شيء بالقيم الروحية، وسعى إلى تقوية الخصائص المميزة للإنسان لدى كل البشر. ويتضح ذلك من النماذج التي نسوقها:

تعالوا لنتعارف ولنتمسك بالأيسر في الأمر
فلنحب ولننتحاب فالدنيا لن تدوم لأحد

اسع، اكسب .. كل ... أطعم..
واحصل على قلب يحبك..
فزيارة قلب،
تعدل مائة كعبة^(٤).

فيونس أمره في شطره «ولنتمسك بالأيسر في الأمر» ولاشك قد تأثر
بالحديث النبوي الذي مفاده «يسروا ولا تعسروا، بشروا ولا تتنفروا» وكما هو
معروف فإن الرسول عليه الصلاة والسلام قد عبر في كثير من الأحاديث عن
الحب والتأخي بين بني البشر وعن الرحمة والتراحم فيما بينهم. وكم كان
يونس أمره موفقاً حين عبر عن دعوة محمد ﷺ حين قال «فلنحب ولننتحاب».
أما النماذج التي سنتعرض لها فيما يلي من أشعار يونس والتي تعبر
عن رؤياه الفلسفية فإنها تحمل قيماً إنسانية رائعة:

«إذا حطمت قلباً ذات مرة، فما أقمته ليس بصلاة
ولن تطهر الخليفة كلها وجهك ويديك»

ومن لا ينظر بعين متساوية إلى كل الخليقة
فهو في الحقيقة عاص للشرع والأولياء

وإذا ما قلت للإثنين والسبعين ملة هذا ما اقترفت يداي
الخشوف خيانة.. فلماذا إذا أنا أخاف

فيونس في أشعاره هذه قد تخطى حدود أمته، وأعطى نموذجاً طيباً
للتسامح الديني الراقى الذي يعلو فوق فوارق الجنس والدين والمذهب فهو

يُطالب بأن ينظر بنو البشر بعضهم إلى بعض بعين التسامح والمساواة، وأن يحب بعضهم بعضاً بغض النظر عن الدين والمذاهب، ومن لا يفعل ذلك فهو مخالف للشرع والدين. إن صفحات التاريخ مليئة بالصراعات الدينية بين الأديان. بعضها مع بعض وأحياناً داخل الدين الواحد ذاته لقد لقي الآلاف من المسلمين حتفهم بسبب الصراعات المذهبية، وكانت الحروب الصليبية مثلاً حياً على تلك الصراعات الدينية خاصة وأن الحروب الصليبية الأولى/ ١٠٩٦ والثانية/ ١٠٩٩ قد وقعتا قبل مولده بمائة وخمسين سنة، أما الخامسة ١٢١٧م والسادسة ١٢٢٩م فقد وقعتا في سني مولده. أما السابعة ١٢٤٥/١٢٤٩ والثامنة (١٢٦٨ - ١٢٧٢م) فقد عاصرها، وشاهد ما حدث في أعقابهما من خراب للنفوس، ودمار لكل ماشيئده الإنسان.

إن يونس أمره ضد هذه الصراعات، ووصل إلى اقتناع بسيط ولكنه مهم هو أن الحب الإلهي لقادر على أن يلين الجانب الإنساني، وأن يجعل الإنسان يصل إلى الحقيقة ويدع التعصب الأعمى وينفر من تلك الصراعات التي لا تؤدي إلا إلى خراب الإنسان ذاته. والنماذج التالية خير شاهد على تلك النظرة:

(«هل ذلك الذي يشعر بالحب متسامياً فوق الدين والوطن
من الممكن أن يختار مذهباً أو ديناً مفنياً ذاته».
لو سألت عن الدين والديانة، فما حاجة العشاق إلى الدين
فالعاشق يصير تراباً أما الدين والديانة فلا يعرفا الزوال.

العشق إمامنا	والقلب جماعة
وجه الحبيب قبلتنا	والصلاة دائمة
من يرى وجه الصديق	فقد هتك الشرك
ولهذا فقد نحي	الشرعية جانباً
نحن لانقول لأحد	إن دينك مخالف
فإذا ما كان الدين	تاماً تولد المحبة ^(٦) .

وكم يذكرنا يونس في هذه المعاني بـ «مولانا جلال الدين الرومي وسيتضح مدى التشابه عندما تقرأ الرباعية التالية لمولانا جلال الدين الرومي حيث يقول:

أقبل.. أقبل.. مهما كنت ... فأقبل
لو كنت كافراً، أو عابداً للنار أو للصنم أيضاً.. فأقبل
فدارنا ليست دار القنوط..
فتعال.. لو كنت قد رجعت في توبتك مائة مرة...

فهكذا شارك يونس مولانا في تفاؤليته وتسامحه تجاه الأديان وفي مشاعره الانسانية، وكثيراً ما كان يذكر مولانا في أشعاره بكل الحب والتقدير.

كما أنه ذكر في أشعاره بكل التقدير والإحترام منصور الحلاج ذلك العاشق الالهي الذي أبدى احتراماً وتسامحاً تجاه كل الأديان وعبر عن اقتناعه بوحدة الهدف عند كل الأديان.

كما يمكن القول إن يونس أمره كان على دراية وعلم بفلسفة محي الدين بن عربي، فإذا كانت فلسفة بن عربي مبنية على نظرية الفناء في الله وأن غاية الأديان وهدفها هو إصلاح الإنسان معنوياً فإن يونس أمره قد سلك نفس الطريق تقريباً وإن كان قد ركز على المحبة الالهية. ووضع الحب الالهي بديلاً عن الدين والمذهب والقومية بل وأحياناً بديلاً عن العبادة، فالعاشق لله - عنده - يحب رفيقه، بل ويحب كل بنى البشر (ومثل هذا المحب ألا يكون قد سار على نهج ومنهج الآيات القرآنية الكريمة «لا إكراه في الدين «و» لست عليهم بمسيطر».

من هذا يتضح أن يونس أمره كان مفكراً أعطى للنظرة الانسانية أهمية كبيرة. وأنه قد أحب الانسان بغض النظر عن دينه أو جنسه أو لغته أو وضعه الاجتماعي، وأنه قد حاول - جهد الطاقة - التعرف على الانسان بكل نقائصه فإنه - أي الانسان - في النهاية مهما كانت تلك النقائص من

خلق الله، وسعى كذلك أن يوضح للإنسان طريق الخلاص ألا وهو الحب الإلهي» وحب الإنسان لأخيه الإنسان والتفكير العميق فيما يحيط به من أحداث الطبيعة.

٣- التلقى الإلهي عند يونس أمره

طبقاً للديانة الإسلامية فالله واحد أحد لم يلد ولم يولد لأشبيه ولا نظير له، خالق كل شيء، يقول للشئ كن فيكون، حاجة لديه للمخلوقات، هو موجود قبل أن يوجد الوجود، أزلي قبل أن يوجد الأزل، لأبدية ولانهاية له، ما أرادته كان ومالم يردده لم يكن.

لله الصفات والأسماء الحسنى، وكانت الصفات الذاتية لله سبحانه وتعالى هي محل الصراع بين مختلف المذاهب الدينية وإن كانت أهمها قد صدقت وأمنت بأن الله سبحانه وتعالى منزّه عن التشبيه، وأن الإنسان والكون شئ مستقل عن الذات الإلهية وإن كانت بعض الطرق الصوفية أمنت بوحدة الوجود أي أن الله والموجودات شئ واحد وبالتالي فقد اعتقدوا أن هناك وحدة بين الله والإنسان وهكذا كان هناك اتحاد اتصال حلول. وطور بن عربي هذه الأفكار في نظرية وحدة الوجود.

ونحن نرى أيضاً أثر هذه النظرية في أشعار مفكرنا الشعبي يونس أمره. بحيث نراها واضحة في تلك الأشعار التي ترنم بها خلال انجذابات الصوفية، بينما نراه في أشعار أخرى وقد قبل بفكرة الفصل بين الإنسان وربّه طبقاً لنظرية وحدة الوجود. فالكون عبارة عن مظهر من مظاهر وجود الله، والإنسان هو جزء من الله والجزء دائماً ما يسعى إلى الاتحاد بالكل وأعلى درجات السمو البشري هو أن يفنى الإنسان في الله.

وقد عبر يونس أمره في بعض أشعاره عن الوصول إلى الله والفناء فيه عن طريق العبادة والرياضات النفسية، وأن ذلك الإنسان الذي وصل إلى الله وفنى فيه يستطيع أن يتحدث بلسان الله، يستطيع أن يقول للشئ كن فيكون.. ولدى نموذج من هذا النمط الشعري عند يونس أمره:

«أنا سبحان اللطيف القادر على كن .. فيكون
أنا سلطان الجميع، الرازق بلا انقطاع،
الخالق من النطفة، ومخرج الطير من البيضة
أنا سبحان مُنْطِق لسان القدرة والذكر
أنا من جعلت البعض زاهداً والبعض فاسقاً
ستُّار العيوب معطى الدليل والبرهان
رافع ستائر الجسد خالق المسام فى جلد البدن
صاحب القدرة على مهام الأمور، أنا الظاهر والباطن
أنا الباطن والظاهر، أنا الأول والآخر
أنا خالق الكون جميعاً مرتبه ومدبره منذ الأزل..
لاترجمان له، فكل شئ له عيان

ان يونس له ألف اسم واسم.. أنا صاحب القرآن،،(٧).
وهناك أشعار أخرى ليونس شبيهة بتلك الأشعار السابقة بل إنه وصل
بالعشق الالهى إلى درجة الفناء فى الله، وصل إلى الوجود الالهى بفناء
نفسه عن طريق هذا الحب الذى أنساه أنانيته، وأصبح لا يرى شيئاً سوى
وجود الله، ولا يفكر فى سواه، إنه يغوص فى أعماق بحر الحب الالهى خلال
استغراقه المعنوى «الصوفى» وسنرى بعض النماذج الأخرى التى تبين فناء
يونس فى ربه، وكيف أنه نسى أنانيته فى ذاتية الله سبحانه وتعالى:
(منذ أن رشفت من رحيق الحب، وأنا لا أدري كنهه نفسى)
هكذا فقدت نفسى، ولو طلبتها فلن أجدها.
فلا تجلس هكذا متيقظاً، ولا تتحدث عن كلمة اليقظة..
محب، أسير العشق، ولن أفيق من سكراته
أقدم الكأس الى يونس وأنا القائل أنا الحق
وقدَّم إليَّ رشفة فاحتسيتها ولم استطع أن أفق بعد.

إن نار الحب تكوى ما بين أضلعي يوماً
 ودارت رأسي بهذا الحب ولم تفق أبداً
 أصبحت عاشقاً لذلك السلطان وغنمت رحي الفراق
 ولازمت قيود الحب عنقي واستمرت هكذا..

إن حبك قد سلبني نفسي
 ولم يعد لي سواك
 احترق منذ أمس واليوم
 ولم يعد لي سواك
 لا أسعد بالوجود
 ولا أبتئس بالفناء
 انى أتلشى بحبك
 ولم يعد لي سواك
 إن حبك يقتل العشاق
 ويفرقهم في بحر الهيام
 إن الكون ملئ بالتجلى
 وليس لي سواك..

ان عزرائيل لن يأتى ليقبض رحي
 ولن يمثل ملك الحساب إلى صدري
 فماذا عساهم يسألونني
 وقد أصبحت أنا السائل..
 لقد فتح الحق الباب لـ «يونس»،
 وعبد يونس الحق
 وكانت نولتي هي الباقية
 وأصبحت سلطاناً بينما كنت عبداً..

أيّما وليت ناظرى فانت ملء المكان
فأين أضعك وقد ملئت جوانحي

«شربنا شراباً من ساقى خمارة العرش العظيمة
ونحن سكارى ذلك الساقى والأرواح هائمة به
وترنيمات سكارى مجلسنا تقول أنا الحق
وهم متيمون به كآلف منصور الحلاج»^(٨).

ويسجل تاريخ التصوف أن منصور الحلاج هو الذى قال أنا الحق وقد
أجاز رجال الشريعة قتله بسبب هذه القولة. وكان بايزيد البسطامى ممن
قالوا مثل تلك القولة الهادرة. حيث اشتهر بـ (ليس تحت جبتي شئ سوى
الله) وهناك أقوال ماثورة شبيهة بتلك الأقوال للسهروردى المقتول ومحيى
الدين ابن عربى ومولانا جلال الدين الرومى. وقد اتخذ أهل الشرع والسنة
موقفاً حازماً من قائلى مثل هذه الأقوال. ولقد كفّروهم أحياناً، وأحياناً
أخرى اكتفوا بوصفهم بـ (ملحدين).

أما أرباب التصوف فقد وصفوا أهل الشريعة بأنهم يفتقرون إلى
الحب الإلهى، والفهم العميق لروح الدين، واستمرت هذه الصراعات الفكرية
عصوراً، وما زالت تنشب من حين لآخر. وإن كان هدف كل الطرفين هو
رضاء الله وحسن قبوله. والجدير بالذكر هو أن بعض رجال التصوف فى
حالات الوجد الصوفى، وهيامهم فى الخالق يعبرون عن وحدة الوجود،
والفناء فى الله فى عبارات تفيض وجداً وهياماً ولكن فى أوقاتهم العادية
لا يدعون أنهم يَكُونُونَ والاله وجوداً واحداً. وكما يقول الغزالى ربما أن
المتصوفة فى حالات وجدهم قد قصدوا معانى تختلف عن تلك المفاهيم التى
نفهمها ظاهراً. وشاعرنا الشعبى المعنى بالدراسة قد توجه إلى الله فى
أشعار خاشعة يعظمه، ويسأله فيها العون والعناية. وتعبيراته فى تلك

الأشعار تبين أنه لم يكن يدعى الأنانية مع الله. وبمعنى أدق، إن يونس أمره في لحظات الوجد قد جاش في أشعاره وعبر عن وصوله إلى الحب الإلهي وتناسيه ذاتيته هو بينما في أشعاره العادية يعود إلى التوسل إلى الله سائلاً إياه العون والشوق والحب. ولنتناول بعض النماذج من هذه الأشعار:

يا إله الحق... يا إله الحق.. لا وجود لذاتك يا إلهي
اغفر ذنوبنا، يا إلهي يا ذا الرحمة الواسعة
العبيد عبادك، وأنت لعبادك نوى الذنوب اللامتناهية
أدخلهم جنتك، وليركبوا البراق يا إلهي
احتس البلاء يا يونس.. أبك.. وتآلم
توسل أيها العبد، توسل إلى الله..

متصوف لا تخلو يداي من المسبحة بين الخلق
لساني يردد المعرفة، بينما قلبي لا يقبلها...
إجازتي في عنقي وطاعتي رياء..
عيناي لا تتقربان طريقك وفكري في مكان آخر..
أنا درويش سعيد، لأصبر لدى، بينما لساني يكرر افطاري
قلبي مشحون بالكبر فلا يود العودة إلى المسكنة»^(٩).

فكل هذه المعاني يود أن يرددها كل مسلم صادق، خاصة وأنه لمن الصعوبة بمكان أن نعد يونس أمره من أتباع وحدة الوجود قلباً وقالباً. فهو في عباراته العادية قد عبر في صدق وحرية تامة عن أن الله هو الخالق المنزه عن الجسمانية والمكانية وأن الكون وجد بإرادته. وأن مادفع يونس أمره إلى هذه المعاني السامية هو حبه المطلق لله. ففي رأيه كل شيء من عند الله ومرجعه إلى الله «إنا لله وإنا إليه راجعون» وهذا هو مبدأ الخليقة وهذه نهايتها، وما الدنيا إلا حلم عابر، ومن هنا، فعلى العبد الصادق أن يسيطر

على نفسه»، وأن يتجه إلى الصفاء الخلقى دائماً، وأن يسعى جهد طاقته إلى نيل مرضاة الله، وإذا ما فعل العبد ذلك، فإن الله يقترب منه، «يكون عينه التي يرى بها، وأذنه التي يسمع بها، ويده التي يبطش بها، ورجليه التي يسعى بها وكلما اقترب العبد من ربه زاد عشقه وهيامه به. الخلاصة، أن مفكرنا الشعبي قد أعطى لنا أنموذجاً راقياً وعميقاً للحب الإلهي لدى المتصوف الشعبي.

٤- مفهوم النبوة عند يونس أمره

إن الإيمان بالرسول هو أحد العناصر المهمة في العقيدة الإسلامية منذ أول الأنبياء آدم وحتى خاتم الرسل محمد عليهم جميعاً صلاة الله وسلامه. والأنبياء معصومون.

والنبوة هي تكليف إلهي، كلف الله سبحانه وتعالى رسوله بهداية وارشاد البشرية، والرسول مهياً لهذا العمل بطبيعة خلقه وعناية ربه، وكان ختام النبوة عند محمد ﷺ ولكن الولاية من الممكن أن تستمر لدى بعض الشخصيات المهيأة لذلك. وقد كان يونس أمره الدرويش الشعبي من بين هذه الشخصيات وأنه كان أحد الأولياء الذين يحلون محل الأنبياء. وقد تناول يونس في شعره التالي صفات وسمات بعض الأنبياء حيث يقول:

«لا تنتظر باحتقار تجاه القراب ألا تدري من يرقد تحته

يرقد النبي آدم الذي يأكل الطحين في الجنة

والمرتدى قميص الغفلة، والذي مال إلى الدنيا

ويرقد بعده الخليل، مؤسس الكعبة

والذي أطفئ وهج الرمال بدموع عينيه

يرقد النبي أيوب، الصابر على البلاء

والذي التهمت الديدان جسده ومازادته إلا شكرانا

يرقد النبي يونس، الراقد في بطن الحوت
الناظر إلى البحار، المتكى على أصل الأصداف

يرقد النبي يوسف، الملقى في الجب
والمباع لكي يكون عبداً، سلطان مصر المعزز

يرقد النبي يعقوب، مشيد بنيان يوسف
الذي ضيعه الذئب، فاقد عينيه من البكاء

يرقد النبي موسى الذي جعل عصاه ثعباناً
وشق البحر بعصاه، مهلك فرعون

يرقد محمد الرسول، حبيب المولى
طبيب العليل، سيد الأولياء، (١٠).

مما سبق يتضح لأول وهلة التأثير العربي الاسلامي في فكر يونس
الذي كان حبه لمحمد «ﷺ» والذي أدرك عن يقين المعنى الحقيقي للحديث
الشريف «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق»، ولذلك حاول هو أيضاً أن يكون
متصوفاً يحقق الصفاء الأخلاقي في ذاته، سلك طريق محمد «ﷺ» واهتدى
بهديه، وحاول قدر طاقته أن يتمثله في صبره وتواضعه، في رحمته وشفقته،
في حبه للخير والمساعدة، في عدله وفضله، في طاعته وحسن نيته. لقد عبر
عن هذا الحب العميق الذي ملك عليه كل جنانه في بعض أشعاره السلسلة
التي تعبر عن صفاء الوجدان، والشوق الذي لا يحده حد لنبي الاسلام:

«بحثت عنك، بحثت.. ليتنى أجد اثرك

ليتنى أمرغ وجهي في غبار ثراك

يا محمد إن روحى تهيم فى هواك..
فليت الحق يجعل من نصيبى رؤية محياك

لم تبق ذرة فى فؤادى
فقد دخلت حقاً إلى طريق الحق
يا محمد إن روحى تهواك
كما تهوى أبا بكر وعثمان

إن يونس قد مدحك على كل لسان
فأنت محبوب فى كل جنان
يا محمد إن روحى تهواك
باكية دامعة فى بلاد الغربية... (١١).

وما أجمل هذا التعبير الصادق الذى استخدمه يونس فى مقطوعة
أخرى ليعبر عن هذا الحب الجياش الذى ملك عليه كل مشاعره:

«لقد خلق الحق العالم لحب محمد
خلق الشمس والقمر لشوق محمد
قال كن، وكان العالم، كما هو مكتوب فى لوح مسطور
ونزل ختم الكلم شرقاً لمحمد...» (١٢).

وهناك أشعار أخرى ليونس أمره فى حب الرسول محمد «ﷺ» إلى
المتصوفة والأولياء وهذا الانتقال لا يتم إلا إلى هؤلاء الذين أوقفوا
حياتهم على حب محمد ولهذا فقد تفانى فى حبه حتى ينال شرف هذا
الانتقال الروحانى الذى جعله يذوب شوقاً وحنيناً إلى شخص الرسول
محمد «ﷺ».

٥- التلقى الاخلاقي عند يونس أمره

إن يونس أمره درويش، ولذا كانت كل تصرفاته داخل بيئته ومجتمعه تصرفات ايجابية، وكثيراً ما كان ينصح بالخير ولين الجانب حتى تجاه هؤلاء الذين يوجهون السب والظلم والاحتقار ضد الآخرين. ولم يكن يسعد قط بالمشاحنات أو النظر للآخرين بعين التعالي أو إحتقار الغير، لم يكن يحرص على شئ حرصه على امتلاك قلوب الغير. وحتى لو أساء إليه أحد فقد كان يسعى هو إلى طمأننته وتطبيب خاطره فالدرويش انسان قد أوقف نفسه على الطريق، وسواها وطوعها. وقد عبر بنفسه عن شخصية الدرويش بالشكل التالي:

«الدرويش يجب أن يكون صدره رحباً

وعينه مملأ بالدموع

يجب أن يكون وديعاً كالحمل

لذا.. لا يمكن أن تكون أنت درويشاً

يجب أن يكون الدرويش مغلول اليد ضد المعتدى

معقود اللسان ضد من يلوك لسانه الباب،، (١٣).

كان دائماً ما يذكر الانسان بالموت، فالموت هو الذي يهب الانسان طريق الهداية، فالانسان لو اتبع طريق العلم دون أن يقنط من رحمة الله لنال السعادة في الدارين. وأول ما يقصد من العلم الذي يريده يونس أمره هو أن تعلم نفسك وتعرفها على حقيقتها، فالذي لا يعرف نفسه لا فرق بينه وبين الحيوان. فالانسان انسان بقدر ما يعتبر من مجريات الاحداث.

وكانت المראה أشد ما يغضب يونس، ويتعجب كل العجب من مقدرة البعض على أن يكون ذا وجهين، ويزداد غضبه من تلك الفئة إذا ما اتصلت تصرفاتها بالعبادة ويشن هجوماً كبيراً على هؤلاء الذين يتظاهرون بالعبادة ثم يفعلون السوء والموبيقات كما كان لا يعجبه قط ذلك الانسان الذي لا يهتم إلا بمنفعته الذاتية أو من يسعى وراء الشهرة سعياً حثيثاً حتى أنه كان

يشكو مر الشكوى من مشايخ عصره الذين سيطرت عليهم ذاتيتهم وكان يردد دائماً أن هذا من قبيل عبادة الذات، وحب الشهرة فقط، وفي وجهة نظره فإن الانسان الذى يجب أن يصل إلى المعنى الداخلى للاسلام يجب أن يبتعد عن عبادة الذات.

وأن المتصوف الحقيقى هو الذى يعطى أهمية للشريعة، والطريقة، والمعرفة، والحقيقة؛ فالشريعة فى وجهة نظره هى تنفيذ الأوامر والبعد عن النواهى، أما الطريقة فهى الارتباط بقيد العبودية، أما المعرفة فهى الدخول إلى سرادق المعنى المرتفع إلى العرش، أما الحقيقة فهى عدم النظر إلى الغير بعين القصور، وبالحب الإلهى يرى المحب كل يوم كأنه عيد، وكل ليلة كأنها ليلة القدر.

الدرويش من وجهة نظر يونس أمره ضد الطمع والظلم ونهب الممتلكات، فهو يفضل الراحة الداخلية عن الطمع، والشفقة عن الظلم، والحرص على مساعدة المساكين بدلاً من نهب الممتلكات. ولكى تكون درويشاً؛ فليس الأمر بسيط كما يتصور البعض، فالدرويش معاد للقليل والقال ضد النميمة والريبة والقذف فى حق الآخرين. ولكن لو أن أحداً تفوه بكلمة سوء، أو تصرف تصرفاً مشيناً ضده فإن يونس يقول:

«كل من يهجونا فليهبه الحق ماتمنى

ولتتوال قبلاتى على أقدام كل من يسعى إلى طعننا»

حتى يكون ذلك منهجاً لكل درويش صادق»...،^(١٤).

إن الحب والاحترام المتبادل داخل المجتمع يعتبران من الموضوعات التى أولاها يونس أمره أهمية قصوى، كما كان يشكو مر الشكوى من أكل الحرام بدلاً من الرزق الحلال، ومن المشايخ والمعلمين الذين نسوا واجباتهم ومن عصيان الولدان لوالديهم ومخالفة الطلاب لمعلميهم.

وفى رأى يونس أمره: إن الانسان يكون أخلاقياً بنفس الدرجة التى يكون بها عادلاً. فالعدالة إحدى المبادئ الأساسية فى البناء الاخلاقى، ومن

يتصرف طبقاً لمبادئ العدل فإنه سينال ثواب أفعاله مهما تأخر الموعد.
وعنده أيضاً أن الانسان لكي يكون محترماً يجب عليه أن يراعى
الاخلاق في تصرفاته بحيث يفكر في بداية وعاقبة كل أمر يأتيه، وألاً
يستخدم الغش أو الخداع في أي أمر يفعله، بل يقيس كل أموره بمعايير
الاخلاق وألاً يحب للآخرين ما لا يحبه لنفسه ولنر سوياً ماذا قال يونس أمره
في هذا الخصوص:

ما تطلبه أنت لنفسك
فللآخرين أيضاً أبغه
ومعنى الكتب الأربعة
هو ذا لو كنت تعيه،، (١٥).

والحكمة من المبادئ التي أعطاها يونس أمره أهمية قصوى، فالتفكير
في منشأ ونهاية الكون تهز مشاعر الانسان، وكلما أمعن ذلك الانسان النظر
فيما حوله وجد أن هناك حكمة إلهية في كل شيء، وأن هذا الكون لم يوجد
اعتباطاً ولم يخلق مصادفة.

كان يونس أمره ينفر من هؤلاء الذين يتبعون الشدة في أمر الدين، بل
يجب أن يسعى الانسان إلى تلقين أفكاره للآخرين عن طريق الكلمة الطيبة
والموعظة الحسنة. وكان هو في هذا المعنى مستعيناً بالآية الكريمة «وادع
إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة».

لقد كان لمفهوم الاخلاق عند يونس أمره تأكيد المنهج الصوفي. وكان
يحرص كل الحرص على هذه الخواص الأربع: عدم ذم الآخرين، عدم اطاعة
النفس، البعد عن النزوات والشهوات الزائفة، عدم الركون إلى الدنيا وترجيح
المعنى على المادة.

وكان أشد ما ينفر منه مفكرنا هو الحقد،، لا يميل إلى الحاقد، بل ينظر
إلى البشر جميعاً بعين واحدة من وجهة النظر الإنسانية حيث يقول:

«اسمنا نحن... المساكين

عدونا نحن... الحقد

لأنحقد على أحد قط

بل العالم كله واحد بالنسبة لنا...» (١٦).

وقد ركز يونس أمره كذلك في أثره «رسالة النصحية» عندما كان يتحدث عن الاخلاق - على نفوره الشديد من الكذب، والشهوة والتكبر، والطمع والغيرة والحسد والفوضوية ومدح النفس والنميمة والغلظة والظلم وكذلك من الريبة والربا.

وخلاصة القول في أخلاقيات يونس أمره، أن التلقى الأخلاقي عنده كان يحمل سمات الشخصية الصوفية بكل مافيها من صدق واحساس مرهف. منهجه في ذلك أخلاق القرآن والسيرة النبوية العطرة والتأسي بالسلف الصالح من أقطاب التصوف العظام. وقد حاول جهد طاقته أن يكون انساناً بكل ماتحمله هذه الكلمة من المعاني السامية مطابقاً أعماله بأقواله.

٦- الانسان عند يونس أمره

الانسان عند يونس أمره هو من خلق الله كبقية الموجودات الأخرى، وأنه يبدأ صغيراً كنبت، ومع مرور الزمن يصير طفلاً فشاباً ثم هرمًا ويموت والموت هو نهاية الانسان كبقية المخلوقات، والدنيا في هذا العالم كالانسان تماماً لها بداية ونهاية، ولكي يكون الانسان سعيداً بعد مماته لابد أن يكون فاضلاً في الدنيا. والانسان الفاضل هو المحب للحكمة، والمحب للحكمة ماأسهل مايصل إلى الحق والحقيقة. ويعبر يونس في شعره عن قيمة الحكمة على النحو التالي:

(من عرف الحقيقة وصل إلى «الحق»

وهو أقرب إلى من نفسى

فلاكن لقمان ذات مرة

ولأقرأ علم الحقيقة) (١٧).

ولكن الانسان لا يستقر على رأى واحد، بل يتقلب مع تقلب الاحداث والأزمان، فأحياناً يصيب وأحياناً يضل، ومن الصعب فهم ذلك الانسان المكون من البدن والروح، فإنه كثيراً ما يفكر فى مسببات الأسباب، يؤمن ويعبد محاولاً السمو إلى ذات الحق، ومنهم من ينكر بل يحاول أن يهدم ذلك الذى يسمى الدين، وقد عبر يونس عن هذا المعنى فى بيته التالى:

(أيها القلب.. لحظة تكون عابداً، ولحظة زاهداً، ولحظة عاصياً، ولحظة مطيعاً.

وسياتى وقت أيها القلب لن تكون متديناً أو مؤمناً،^(١٨).

وعنده أن الانسان هو أنضج وأشرف المخلوقات جميعاً، ولكن هذا النضج له حد معين، وبعده يكون هو أيضاً لاحول ولا قوة له. ويأتى هل الانسان حر أى مخير؟ أم أنه مسير ومجبور على التواءم مع القوانين السماوية المنزلة؟ يبدو أن يونس أمره كان مقتنعاً بالسؤال الثانى أى أن الانسان عنده مسير وعلى الانسان أن يحنى هامته لما هو مقدر ومسطور له فى اللوح المحفوظ، وهذا لم يمنعه أيضاً من التساؤل والتفكير العميق، ففى أشعاره ما يدل على هذا التردد والتساؤل فالله سبحانه وتعالى هو الذى خلقنا وجعلنا قابعين لنواميسه، وهو أيضاً الذى يحاسبنا على ما اقترفنا من ذنوب ومن سيئ الأعمال.. فياترى ماهى الحكمة فى ذلك؟ وما هو سبب مجيئنا إلى هذا العالم وسبب رحيلنا عنه؟ فالله يرهب الانسان بعقابه ولا يجعله يقنط من رحمته طمعاً فى ثوابه.. فعند يونس أمره أن فى هذا حكمة وعبرة كبرى، ولكن الوصول إلى هذه الحكمة وإدراك تلك العبرة الكبرى، ليس بالأمر السهل:

وفيما يلى نموذج من تلك الأشعار:

«إذا كنت أنت أقرب إلينا من أنفسنا، فما الحجاب إذن..

إذا كان وجهك المطلي لاقبح فيه، فما لزوم النقاب عليه إذن..

أنت الهادى أيها السلطان، ويهدى الله لمن يشاء»

فحاشا أن يكون لك شريك.. فمن المذنب وما العقاب إذن
ومن الذى سطر على اللوح، ومن المضل ومن المضلل..
من منظم هذه الأمور، ومن الإجابة على هذا السؤال..
أنت الرحيم والرحمة لنا

وإن ينس مريدوك فما معنى لا تقنطوا ...

أنت العليم بتلك الأمور، أنت الواهب وأنت الآخذ
هذه العين تهفو إلى رؤياك، فما المبدأ والمعاد... (١٩).

ومع أن يونس أمره يؤمن بالقدر والتقدير الالهى، إلا أنه يفكر فى ذلك
بامعان ويتساءل إذا كان الله هو الذى خلق الانسان عاصياً فكيف يقدر له
ويفرض عليه العقاب، وهو فى ذلك - لاشك - متأثراً بما دار فى أواسط
آسيا وفى العالم الاسلامى من مناقشات وجدال مذهبى حول الجبرية أو
الاختيارية بالنسبة للإنسان. وهامى بعض النماذج من أشعاره التى دارت
فيها هذه التساؤلات:

إذا كنت أنت الذى خلقتنى عاصياً منذ الأزل
وملات الدنيا بالعطلة

فهل أنا الذى سويت نفسى أم أنك الذى سويتنى..

فهل أنا الذى رزقتك رزقك أم تركتك جائعاً

أم وهبتك لقمتك أو تركتك معوزاً..

فأنت الذى نصبت الصراط كالشعرة وقلت مر...

وأنت القائل.. أقبل وأخذ بنفسك ماشئت بها لكى..

وهل يستطيع الانسان أن يعبر ذلك الصراط الرفيع

فإما أن يهوى أو يتحمل أو أنه سيسمو.. (٢٠).

وواضح من هذه الأفكار وأمثالها أن العالم المعنوى عند يونس أمره
كم كان واسعاً وفسيحاً، وأن الانسان عنده أشرف المخلوقات فى هذا العالم
وأنه يتسامى فوق التعصب وضيق الأفق بكل أشكاله.

الخاتمة

مما سبق يتضح لأول وهلة كم كان يونس أمره مفكراً كبيراً احتل مكانة مرموقة في تاريخ الفكر التركي إذا ما وضعنا في الاعتبار كونه شاعراً ومفكراً شعبياً نشأ في بيئة ريفية ألا وهي بيئة الأناضول التي كانت تعد معقلاً حصيناً من معازل الإمبراطورية البيزنطية المسيحية وأن آراء يونس لكي تفهم حق الفهم لابد وأن توضع في سياق ديني.

إن يونس قد آمن بالله إيماناً عميقاً وارتبط به ارتباطاً وثيقاً، بون التقيد بعقيدة أو مذهب أو طريقة معينة وجعل أشعاره تعبر عن ذلك في يسر وسلاسة مما جعل أشعاره أيضاً تمثل مرحلة مهمة في تطور الشعر، واللغة التركية إبان نشأتها. وأن تلك الأشعار لم تكن مرتبطة بشئ سوى حب الله، والغناء فيه كأي سني مسلم محب لله ورسوله وآل بيته.

إن يونس أمره كأي مؤمن قد آمن بالله وكتبه ورسله وملائكته وباليوم الآخر وبالقدر خيره وشره وكذلك بالتقدير الإلهي، وحاول جهد طاقته أن يصل إلى الحكمة الإلهية التي تجعل الإنسان مسئولاً عن تصرفاته وأفعاله، ولذلك كان يتجه إلى الله بكل ما يخطر على باله من أسئلة أو تساؤلات، وكله ثقة من عفو الله، غير قانط من رحمته.

وعند يونس، فإن الكون جميعاً قد خلق بإرادة الله، وأن هذه الدنيا فانيه وماهي إلا مكان ابتلاء وامتحان، وكل نفس ذائقة الموت لا محالة في ذلك وعلى الانسان الواعي أن يحاسب ضميره دائماً وأن يعمل لآخرته كحبه لدنياه.

«اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا»

إن الانسان يسمو وتهفو روحه كلما زاد حبه للخير وللآخرين، ويرى يونس أنه على الإنسان أن يحب لغيره كما يحب لنفسه امتثالاً لأوامر الشرع الشريف بصرف النظر عن دين أو مذهب أو جنس أو وطن ذلك الغير وأن الانسان السوي هو الذي لا يحدد عن الحق والخير والعدل والذي ينتظر

إلى العالم بعين المحب، ومن يصل إلى هذه الدرجة فهو بذلك قد وصل إلى مرحلة الفناء في الله.

إذا كان بعض المفكرين يرون أن السعادة في الفضيلة وبعضهم يراها في الرذيلة وبعضهم يجدها في الحب، فإن يونس بالرغم من أنه لم يهمل جانب الفضيلة أو الفكر إلا أنه وجد السعادة كل السعادة في الحب، فعنده أن السعيد هو من أحب الله عبادة وأعلى درجات السعادة هي الفناء والاحتراق بالحب الإلهي، وللوصول إلى تلك الدرجة لابد من تصفية الروح والجسد من كل المساويء. وأن الإنسان الكامل خلقياً هو ذلك الإنسان الذي عرف حب الله وطريق الارتباط به.

وخلاصة القول أن يونس كان مفكراً شعبياً أخلاقياً إنسانياً عرف كيف يعطى الحب الإلهي ما يستحقه من عناية وإجلال.

أولاً، الحواشي

(١) طابوق أمره: عاش في بداية القرن الرابع عشر وهو أحد رجال الطرق الصوفية الذين عُرفوا في الأناضول، وعاصروهم يونس أمره. وتعلم على أيديهم عن طريق السماع والذكر. وكان مقضى الحاجات وإن لم يصلنا ما يؤكد حياته بعد.

(٢) الشيخ حاجي بكداش:

هو مؤسس الطريقة البكداشية (البكتاشية) التي ظهرت في الإمبراطورية العثمانية منذ القرن الرابع عشر وظلت صاحبة نفوذ بها حتى أُلغيت الطرق الصوفية بعد إعلان الجمهورية سنة ١٩٢٢. وهو الذي بارك جند الانكشارية وأطلق عليهم اسم (يكي چرى).

3) AK Sakalli pir hoca Bilemez hali nice Emek Yemesin hacca Bir
Gönül Yikarisa Gönül Çalabin tahti Gönüle Çalap bakti Iki cihan
bedbahti kim gönül yikarisa.

Sen sana ne sanırsan Baskasina onu san Dört kitabın manası Bu-
dur eger varisa.

4) Gelin tanisik edelim Isin kolayini tutalım Sevelim seviselim Dünya
kimse kalmaz.

Durus, kazan, ye. yedir Bir gönül ele getir Yüz kabeden yegrek-
tir Bir gönül ziyareti.

5) Bir kez gönül yiktinsa bu kildigin namaz degil.
Yetmis iki millet dahi elin yüzün yumaz degil.

Yetmis iki millete bir göz ile bakmayan Ser ' in evliyasiyla haki-
katte asidir.

Yetmis iki millite suçum budur hak dedim korku hiyanetidir ya
ben niçin korkarım.

6) Din ve milletten geçen ask eserinden duyan Mezhep ve din mi seçer
kendini yoga sayan.

Din diyanet sorarisan asiklara din ne hacet Asik Kisi harap olur, harap bilmez din diyanet.

Ask imamdin bize gönül cemaat kiblemiz dost yüzü daimdir salat Dost yüzün görücek sirk yagmalandi Onun için kapida kaldı se-riyat Biz kimse dinine hilaf demeziz Din Tamam olacak dogar mu-habbet.

7) Ol kadir - i kun feyekun, lutf edici subhan benem.

Kesmeden rizkini veren, cümelelere sultan benem.

Nutfeden adem yaratan, yumurtadan kus türeden kudret dilini söyleten, zikr eyleten subhan benem.

Kimisini zahit kilan, kimisine fiskiisleten Ayiplarini örtücü, ol delil ü bürhan benem Ete deri suguk çatan, ten perdeierini tutan kudret isim çoktur benim, hem zahir u ayan benem.

Hem batinem, hem zahirem, hem evvelem, hem ahirem.

Bu cumlesini yaratip, tertip eden yezdan benem.

Yoktur anda terçuman, andaki is bana ayan Bin bir adi vardır

Yunus, el sahib - i kur ' an benem.

8) Askin saraban-dan içeli kandaligim bilmezem Söyle yavu kildim beni, isteyuben bulumazam. Ayik olup oturma, ayik sözün götürme Severim ask esrügün, ber ayik oilmzam Yunus a kadeh sunuben, enelhak demin uran Bir yudum sundu bana, içtim ayilimazam.

Askin odu cigerimi, yaka geldi, yaka gider. Garip basim bu sevdayi, çeke geldi, çeke gider Kar etti firak canima, asik oldum ol sultana Ask zincirin dost boynuma, taka geldi, taka gider.

Askin aldi benden beni, bana seni gerek seni Ben yanarim dün-ü günü, bana seni gerek seni. Ne varliga sevinirim, ne yokluga yerini- rim Askin ile avunurum, bana seni gerek seni Askin asiklar öldürür, ask denizine daldırır Tecelli ile doludur, bana seni gerek seni.

Nitekim ben beni bildim, yakin bil kim hakki buldum.

Hakki buluncaydi korkum, simdi korkudan kurtuldum.

Azrail gelmez canima, sorucu gelmez sinime Bunlar beni ne sor-
sunlar, ani sorduran ben oldum Yunus ' a hak açti kapu, Yunus
Hakka kildi tapu Baki devlet benimkiymis, ben kul iken sultan ol-
dum.

Nereye bakarısam dopdolusun.

Seni nereye koyam benden içeri.

Bir saki den içtik sarap arstan yüce meyhanesi O sakinin mestle-
riyiz canlar onun peymanesi. Bizim meclis mestlerinin demleri
enelhak olur Bin Hallac-i Mansur gibi onun kemin divanesi.

9) Hak Çalabim, Hak Çalabim, sencileyin yol Çalabim.

Günahlarımız yarliga, ey rahmeti çok Çalabim Kullar senin sen
kullarin, günahlari çok bunlarin.

Ucmagina koy bunlari, binsinler Burak Çalabim.

Yunus nus eyle belaya.

Hem inleyi, hem aglayi.

Yalvar kul, Allah ' a yalvar.

Sufiyim halk içinde tesbih elimden gitmez Dilim marifet soyler
gönlüm hiç kabul etmez Boynumda icazetim riya ile taatim Endi-
sem baska yerde gözüm yolun gözetmez Hos dervisim sabrim yok
diligimde inkarım çok. Miskinlige dönmege gönlümden kibir gitmez.

10) Hor bakma sen topraga, toprakta neler yatur kani bunca evliya,
yüzbin peygamber yatur Cennette bugday yiyen, gaflet gömlegin
giyen. Hem dünyaya meyleden, Adem peygamber yatur. Arkasiyle
kum çeker göz yasıyle yuguran. Kabeye temel kuran, Halil pey-

gamber yatiyor Vucudunu kurt yiyen, kurt yedikçe sükreden. Belalara sabreden, Eyyup peygamber yatur. Balık karnında yatan, deryalari seyreden kabak kokun yastanan. Yunus peygamber yatur. kuyuda nihan olan, kul deyuben satılan Misir ' a Sultan olan, Yusuf peygamber yatur. Yusuf ' un yavu kilan, kurt ile davi kilan Aglayıp gözsüz kalan, Yakup peygamberler yatur. Asasin ejder eden, bahre urup yol eden. Fir ' avni helak eden, Musa peygamber yatur lo Allah ' in Habibi, dertlilerin tabibi. Evliyalar, Resul Muhammed yatur.

11) Arayi, arayi bulsam izini Izinin tozuna sursem yüzümü Hak nasip eylese görsem yüzünü Ya Nuhammed canim arzular seni.

Zerrece kalamdi kalbimde hile. Sitk ile girmisim ben hak yola Ebu Bekir, Omer, osman da bile Ya Muhammed canim arzular seni.

Yunus metheyledi seni dillerde Sevilirsin bütün gönüllerde Aglaya aglaya gurbet ellerde Ya Muhammed canim arzular seni.

12) Hak yaratti alemi, askina Muhammed ' in Ay - ü günü yaratti, sevkine Muhammed ' in lo dedi, oldu alem, yazildi levh-i kalem Okundu hatm-i kelam, sanina Muhammed ' in.

13) Dervis bagri bas gerek. Güzü dolu yas gerek koyudan yavas gerek Son. dervis olamazsin.

Dögene elsiz gerek Sögene dilsiz gerek Dervis gönülsüz gerek sen dervis olamazsin.

14) "Her kim bizi yerer ise Hak dilegin versin ona vurmakliga kastedenin düsem öpem ayagini".

15) Sen sana ne sanırsan Ayriga da onu san Dort kitabın manası Budur
eger var ise.

16) Adımız miskindir bizim Dusmanımız kindir bizim Bir kimseye
kin tutmazız kamu alem birdir bize.

17) Odur bana benden yakın Hikmet bilen buldu Hakk' in Okuyup
hikmetin ilmin Lokman olayın bir zaman.

18) Bir dem abit, bir dem zahit, bir dem asi, bir dem muti .
Bir dem gelir ki ey gönül, ne dinde, ne imandasın.

19) Sensin bize bizden yakın görünmezsin hicap nedir.

cun aybı yok görklü yüzüm, üzerinde nikap nedir.

Sen eyittin ey padisah, yehdillahu. limen yesa.

Serikin yok senin hasa, suçlu kimdir, ikap nedir.

Levh üzre kimdir yazan, azdıran kim, kimidir azan.

Bu işleri kimdir düzen, bu suale cevap nedir.

Rahim durur senin adın, rahimligin bize dedin Mursitlerin
mücdiledi, lateknatu hitap nedir Bu işleri sen bilirsin, sen verirsin
ben alırım.

Bu göz görmek diler anı, bu mebde ü mead nedir.

ثانياً، المراجع،

- 1) Abdulbaki Gölpınarlı, Yunus Emre. Garani, Basimevi 1971.
- 2) Abdulbaki Gölpınarlı, Yunus Emre Risalet al-Nushiyya ve Divan, Istanbul. 1965.
- 3) Abdulbaki Gölpınarlı, Yunus Emre ve Tasavvuf, Istanbul 1961.
- 4) Al, çiçekli, Yunus Emre, Istanbul, 1971.
- 5) Burhan Toprak, Yunus Emre Divani, Istanbul 1960.
- 6) Cahit Oztelli, Yunus Emre Bütün Siirleri, Siralar Matbaasi, 1971.
- 7) Dergah yayinlari, Yunus Emre Divani dergah yayinlan. Istanbul 1979.
- 8) Prof Fuad köprülü, Türk Edebiyatında ilk Mutasa-vviflar, ikina basim ankara. 1966.
- 9) Faruk .k. Timurtas, Yunus Emre Divani, Tercüman 1001 temel Eser I. Istanbul, Subat 1972.
- 10) N. zilya Bakerceoglu, Yunus Emre Divani, Otuken, Istanbul 1981.

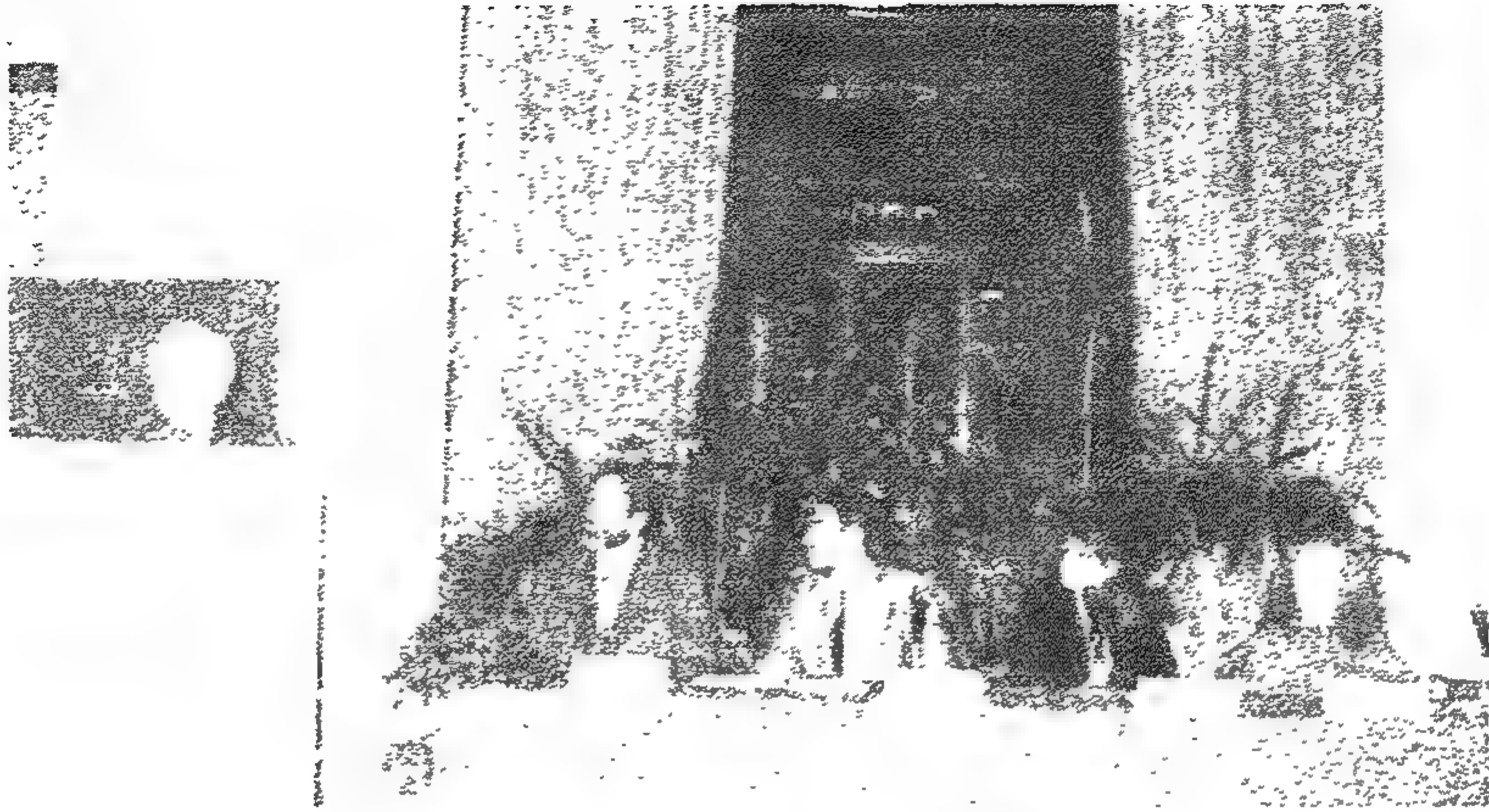
الورقة الثامنة

٢- نظرة يونس امره الى الإنسان

- المحيط الحضارى
- منهج يونس امره فى التفكير
- مشرية الصوفى
- رؤياه للإنسان والحياة



محاضرة فى الجامعة الامريكية بالقاهرة ١٩٨٨
خلال احتفال اليونسكو بهذا الشاعر الانسانى العظيم



خلال لقاء الورقة في الجامعة الأمريكية



حوار مع السفير التركي يشار ياقيش وزير الخارجية الحالي
بعد ندوة يونس امرّة في الجامعة الأمريكية ١٩٩٨

«نظرة يونس أمره إلى الإنسان»، (*)

قبل أن نتعرف على يونس أمره، ونظرته إلى الإنسان، فيجدر بنا أن نلقي إطلالة عابرة على العصر، والبيئة، والمناخ الحضارى الذى ظهر فيه، وذلك لكى نستطيع أن نضعه فى المكانة اللائقة به ..

إن يونس أمره، قد عاش ما يزيد عن سبعين سنة، وهذه المدة قد صادفت السنوات الأخيرة من القرن الثالث عشر، وبدايات القرن الرابع عشر .. هذه الفترة تمثل قمة القلاقل، والإضطرابات فى حياة، وتاريخ الأناضول..

كانت الهجمات المغولية، الكاسحة، والمتتالية، تهدم، وتحطم النظم القائمة، والإمبراطورية السلجوقية فى النزاع الأخير، وتتهاوى داخلياً، وخارجياً .. القلاقل والعصيان تشمل كل عشائر الترك، والتركمان على حد سواء،

كان الشعب وحده، هو الذى يعانى من جراء هذا الخراب، والدمار الذى يلفه من كل جانب .. الضرائب الباهظة، هجمات اللصوص، وقطاع الطرق تسلبه ما تبقى لديه من مال، ومتاع، وشرف، بل وحتى الرغبة فى الحياة . كل هذه العوامل، إلى جانب قسوة الطبيعة، لم تكن تبقى ولا تذر.. (١).

كان بصيص الأمل، وشعاع النجاة، يتركز فيما أبداه العلماء، والمتصوفة، وال دراويش الذين كانوا بين الجموع البشرية، الوافدة من أواسط آسيا أمام الجحافل المغولية، بحثاً عن الإستقرار فى الأناضول، ورغبة فى النجاة .. (٢).

(*) ألقى هذا البحث فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ضمن احتفالاتها بيونس أمره خلال الاحتفال العالمى الذى نظمته هيئة اليونسكو بهذا الشاعر الانسانى العظيم عام ١٩٩٨.

إبان هذا العصر المتلاطم، بتيارات الفكر المتصارع، والذي تسوده القوة، والقنص، والسلب، والطمع، كان المسرح مهيناً لظهور بطل، ولكنه بطل من نوع جديد . بطل يسعى للاستقرار والتوطن، بطل يسعى لإمتلاك مفردات حضارية جديدة، تتواءم مع العصر، حضارة الزرع والنماء . في هذا المناخ كان شاعرنا .

يونس أمره، شاعر شعبي، وصوفي قد عاش فيما بين النصف الثاني من القرن الثالث عشر، والنصف الأول من القرن الرابع عشر، أي السابع والثامن الهجريين لا نعرف بالضبط تاريخ ميلاده، وإن كانت وفاته سنة ٧٢٠هـ عن عمر ناهز السبعين عاماً؛ معنى ذلك أنه عاش فيما بين سنة ٦٤٨ إلى ٧٢٠هـ أي فيما بين ١٢٥٠ - ١٣٢٢م وقد اعتمد عدنان أرزي في ذلك على سجل موجود في مكتبة بيازيد في استانبول (٣).

وفقاً لآخر ما وصل إليه الباحث، المدقق عبدالحق كولپكار لي، فإن يونس أمره؛ ولد، وعاش، ومات، ودفن في قرية تسمى «صارى كوي» وهي تقع في المنطقة الممتدة فيما بين إقليم پورصوق - وسقاريا وأنه تجول في كل مناطق الأناضول، وسوريا وأذربيجان. وأنه كان درويشاً لشيخ يدعى طاپدوق أمره، يعيش في منطقة سقاريا. ويصرح شاعرنا نفسه في ديوانه، بأنه ينتسب لهذا الشيخ .. وأنه تلقى عنه الفيض الصوفي لسنوات طويلة (٤).

إن الشعب التركي المتدين، الذي نظر إلي يونس أمره، كدرويش من الصالحين، الواصلين، أو كبطل ملحمي؛ فكما أقام له مدفنًا في صارى صالتوق، فقد أقام له هذا الشعب الطيب، أضرحة أخرى في أماكن مختلفة، كثيرة .. وبعبارة أخرى، فإن الكل أراد أن يدعيه لنفسه . ويجعله ملكاً خاصاً بمنطقته . لذلك، نرى لهذا الشاعر المتصوف أضرحة في كل من؛ قرية «أمره سلطان»، بالقرب من مدينة بورصة، وفي قرية «دوزجي» في أرضروم وبالقرب من قضاء «كچی بورلو» في اسبرطة، وفي أقسراي

بمنطقة قونية، وفي صانديقلی، وفي أونیه. وله ضريح علي الطريق المؤدى إلى سيواس، وآخر في قرمان، وآخر في «صارى كوى» المرتبطة بإسكى شهر هذا، وقد أثبت عبدالحق كولپكار لي بالوثائق التي استنبطها من ديوان الشاعر، ومن كتابه المسمى «الرسالة النصحية» أنه مدفون بقرية صاري كوي، ويرقد بها ... (٥).

المحيط الحضارى الذى عاش فيه يونس امره:

إن مشاعر الإنسان، وتفكيره؛ يتشكلان تحت تأثير البيئة، والمحيط الحضارى الذى يعيشه ذلك الإنسان، وإذا كانت الحيوانات قد احتلت مكاناً، بارزاً، كرمز في الأعمال الأدبية، التي تحكى حياة التنقل، والترحال في الأدب التركي القديم مثل «ملحمة اوغوز قاغان» وكتاب «حكايات الجد قورقوت» فإن النباتات قد تصدرت الرموز المستخدمة في الأعمال الأدبية، التي ظهرت في البيئة الزراعية المستقرة. ولما كانت الحيوانات عنصراً حياً . ومتحركاً تطلب الأمر من مربيها، أو صائدها أن يكون قنّاصاً، مترقباً تشكل القوة المادية، عنصراً مهماً في تكوين شخصية، أما من يقوم بفلاحة الأرض، وحصادها.. وتعهد الرياض، والبساتين، ونمائها، فالأمر لديه يستدعى الصبر، والتوكل، والانتظار، فالنبات تابع لقوانين الطبيعة أكثر من تبعيته لإرادة الإنسان، وقدرته، ومهارته . فالإنسان أمام عوامل الطبيعة سلبى، لا يرى مسبباتها بعينه المجردة، بل يراها بالعين، ويحسها بالفؤاد (٦).

من هذا المنطلق . هناك تضاد عميق، وفوارق شاسعة بين شخصية «البطل» في الحضارة الرعوية، وشخصية الدرويش الولى المتسامى في الحضارة الزراعية؛ الأول؛ تسيطر عليه القوة المادية، أما الثانى؛ فتسيطر عليه القوة المعنوية، ولقد استغرقت عملية الانتقال من النموذج الحضارى الرعوى، إلى النموذج الزراعى المستقر زمناً، وجهداً كبيراً (٧).

لقد صادفت الفترة التي عاش فيها شاعرنا، موجة الهجرة الثانية، التي عمت الأناضول، أمام الزحف المغولى الكاسح . وقد كان بين هؤلاء

المهاجرين الكثير من العلماء، والمتصوفة، وال دراويش، وإن كانت الأغلبية الساحقة منهم كانت من الرعاة؛ الذين دارت بينهم وبين الزراع الكثير من الصراعات (٨).

هؤلاء الترك الذين اعتنقوا الإسلام، واستقر في نفوسهم، ووجدانهم، الفكر الصوفي؛ سيروه جنباً، إلى جنب، مع فكر الجهاد، والفتح في سبيل نشر الدين الذي تمثلوه. والحضارة العثمانية؛ ما هي إلا نموذج ملموس للمزج بين التصوف والفكر العالمى المعتمد على الدين وكانت شخصية الفاتح = «الغازي»، والولى أهم شخصيات المجتمع العثمانى . الأول يقوم بالفتح، والثانى يجعل الاستقرار والعيش على مبادئ الدين الجديد شيئاً ممكناً. الثانى يعمر المناطق المفتوحة، ويجعل الإقامة بين ربوعها شيئاً محبباً، إلى النفس بما يزرعه من رياض وبساتين (٩).

لقد كان للمتصوفة؛ دوراً ملحوظاً في عملية التوطين، والاستقرار، فيونس أمره كغيره من ميئات الدراويش، والآخيان = الفتوة، كانوا من ذلك النوع الذى يطلق عليه درويش «KOLONZATOR» أى درويش، يبنى ويعمر، درويش ايجابى، .. وهذا ما جعل الباحثين ينظرون إلى هذه الفترة، على أنها مرحلة اجتماعية مهمة حيث كان هؤلاء الفتوة، والدراويش يختارون الأماكن الموحشة، والخابية ليقيموا فيها الزوايا، والتكايا، ويحولونها بأيديهم إلى أماكن مأهولة، ومسكونة، وكانوا يورثونها لأولادهم، وأحفادهم شريطة أن يقدموا الخير إلى عابرى السبيل، والمارين على هذه الأماكن والأمثلة على ذلك كثيرة..

طبقاً لما هو متوفر بين الباحثين، من وثائق، ووفقاً للعنعنات التراثية، فإن يونس أمره، كان قروياً، حتى وإن ولد فى المدينة. وإنه قد عاش في محيط ريفى، وإن تلقيه الإنسانى، ونظرتة، ورؤيته تجاه الحياة، والتي برزت فى أشعاره، كانت تسير بشكل متوازٍ ومتكامل مع وضعه الاجتماعى، كقروى، وريفى عاش بين أحضان الطبيعة.

إذا كان التراث الشعري الشعبي - قبل التوطن، والاستقرار - يمجّد البطل المهاجر، والمسمى في ذلك التراث بـ «ALP TIPI» وكان جُلُّ همّه هو الاهتمام بالحيوان، ساسة، واستئناساً. فبعد الانتقال إلى حضارة القرية، والمدينة؛ احتلت عناصر الطبيعة؛ من تربة، وماء، ونبات، ^(٩). محل العناصر الحيوانية.

وكانت رؤية الغازي عثمان، مؤسس الإمبراطورية العثمانية - التي تجسد له فكرة امتلاك العالم .. كانت عبارة عن شجرة مباركة تخرج من صلبه . حيث تقول الرؤية .. { .. وما أن دخل البدر في أحضان الغازي عثمان، حتى نبتت من أحشائه شجرة، تظل العالم بظلها . وتحت ظلالها تظهر الجبال، وتُرى، وتتدفق المياه من تحت جذورها . ومن هذه المياه؛ يشرب البعض، والبعض الآخر، يسقى الرياض والبساتين . وتتدفق الأغدير } ^(١٠).

فالشجرة هي رمز لحضارة التوطن، والاستقرار، ومناقب أولياء الأناضول مليئة بالأشجار، وعيون الماء، والرياض، والبساتين .. وشاعرنا يونس أمره يعقد صلات حميمة بين الإنسان، والعناصر النباتية فيجعلهما؛ يتحدان . يتحاوران . الوردة عنده هي رمز الجمال . وطراوة المعشوق وبهذا الرمز، يربط بين الحب، والسلام الذين تتعقد عليهما، وتتأسس نظرتة تجاه العالم، والإنسان فهو يقول:

[رائحة الوردة، والريحان،

كالعاشق والمعشوق

فالعاشق لا يروم فراق المعشوق] ^(١١).

الوردة لا تعيش وحدها . بل في البستان .. مرتبطة حياتها بالماء. وتسمتد من التربة النماء .. الله هو المحبوب . هو الروضة التي فيها حياته . فيناجيه قائلاً:

« لأصل. ولأكن مالكاُ لذلك الصديق

لأكن وردة متفتحة ..

لأكن بلبلاً مفرداً ..

وليكن مقامى فى روضة الحبيب ...» (١٢).

وجه الحبيب وردة لي ..

ولجتُ إلى حديقة الصديق

وامتدحتُ روضته

فأنا البلبل الولهان بها

يونس فى نظر الولى وردة تفتحت

وإذا كان الولي الحق بلبلاً

فعليه أن يصدق للوردة .

فقد وحدَ يونس بين الولى والروضة .. والبلبل والوردة . حيث يقول:

[البلبل صار عاشقاً،

لوجه الوردة الحمراء ..

وصرت أنا ألف ملحمة،

عندما رأيت وجه الواصلين ...] (١٣).

إذا ما تناولنا المحيط الذى عاش فيه يونس أمره، بشكل رمزى .

لوجدنا أن عالمه الروحاني، هو ديار مليئة برياض الرياحين، والورود:

[إن ورود حدائق ديارنا،

ناضرة دائماً ..

بستانى معمور ..

ورود الحساد لا تحزننى ..] (١٤).

ويشبه الشاعر نفسه، بوردة تحترق طوال العام، بنار العشق المتقدة؛
 [إن وردة العشق هذه .. تنمو، وتترعرع طوال العام،
 داخل آتون نار العشق المتقدة،
 كلما احترقت ..

زاد شذى رائحتي
 ولن أذبل أبداً ...] (١٥).

مشربة الصوفي:

إن يونس أمره، الذي يبدأ به الشعر الشعبي الصوفي، أي شعر
 التكايا، نجد أشعاره انصهاراً لتيارات الشعر التركي، أي أنها مزج بين
 شعر الديوان، وشعر التكية والشعر الشعبي.

وإذا كانت كل الطوائف الصوفية قد حاولت أن تدعيه لنفسها، فجعلوه
 بكداشياً، وقادرياً، وخلوتياً .. ومولوياً صرفاً .. ولكن بوضوح كامل،
 وباختصار شديد، لم يكن يونس أمره أي من هؤلاء جميعاً .. فهو شاعر
 ولي، من أولياء الله الصالحين .. ومن الذين وصلوا إلى قمة الهداية (١٦).
 إنه عاشق إلهي، ترنم بالحب الإلهي، ويؤمن بوحدة الوجود، ويكل ما
 تحمله هذه المفاهيم من معاني.

لم ترد في أشعار يونس أمره، أي إشارات تدل على أنه بكداشياً أو
 باطنياً، أو شيعياً علوياً .. (١٧).

ومع أنه استشف فلسفة التصوف، من مولانا جلال الدين الرومي،
 ويظنه البعض مولوياً، استناداً إلى قوله:

{منذ أن تعطف السلطان مولانا بالنظر إلينا

وقلبنا مرآة لنظرته المقدسة ..} (١٨).

إلا أنه لم يكن مولوياً مطلقاً - كما سبق القول - وإن كان قد نجح
 نجاحاً كبيراً في تبسيط، ونقل هذه الفلسفة، ونظرتها إلى الحياة إلى الكتل

الشعبية الواسعة بطريقة، وأسلوب خاص به هو، وبلغته الراقية السلسة ..
ولذلك أحبته تلك الطبقات الشعبية، حباً جارفاً، وعلى امتداد قرون طويلة،
وذلك ليس لأنه شاعراً فقط، بل لأنه من الأولياء الصالحين الواصلين ... ومما
لا مرأ فيه هو أن شاعرنا كان مسلماً سنياً، بكل ما تحمله هذه الجملة
المختصرة من قطع وجزم، ولم تكن لديه أى نزعات شيعية علوية، بل كان
مثله مثل كل المسلمين السنيين محباً لآل البيت، والصحابه، والخلفاء
الراشدين جميعاً. وقد تناول فى أشعاره بصفة عامة؛ الحياة، والموت،
الآخرة، والحب الالهى . ووحدة الوجود، والنزعة الانسانية الخالصة، كان
يونس أمره ينطلق فى كل ذلك بفكر حر، واضح، لا يهتم بالشكل بقدر
اهتمامه بالمعنى والجوهر .. لم يكن متعصباً، ولا منحازاً لطريقة معينة أو
لفكر بعينه .. كل تمسكه، وصدقه كان لعقيدة السنة الصحيحة صوفى
صاحب فكر حر .. ركز على فلسفة وحدة الوجود فى أشعاره لم يكن فى
يوم من الأيام سوى عاشق إلهى .. تغنى وصدق بهذا الحب .. متصوف
زاهد، ولكنه لم يكن منتسباً، ولا مؤسساً، ولا داعياً لطريقة معينة .. بل هو
بلبل صداح . يتنقل بين الورود والرياحين . يتنسم تلك الرياحين، ويجعلها
تسبح الخالق، فى ترانيم شعرية عذبة المذاق، فواحة الرائحة.

منهج يونس أمره فى التفكير:

يتضمن ديوان يونس أمره كثيراً من النماذج الشعرية، التى تدل
أصدق دلالة على نشأته الريفية؛ فعندما يتحدث عن عواطفه، أو أفكاره،
كثيراً ما يستخدم رموزاً، وتشبيهات، وكنابات مستقاة من حياة الزرع،
والبستنة، وإنماء الرياض، والحدائق، أى أنه ينظر إلى نفسه أولاً وإلى البيئة
المحيطة به ثانياً؛

{قد عبرنا تلك الجبال، والوهاد،

والبساتين المواجهة؛

بالصفاء، والسلامة .. فالحمد لله .. } (١٩).

فالعبور معتمدٌ على الصفاء، والسلامة، والحمد ..
 وديكور البيئة المحيط؛ .. جبال، ووهاد، وبساتين ناضرة، كلها ممزوجة
 بالسلامة والصفاء، ويتبع ذلك .. الحمد لله ...
 لتطهير النفس البشرية، يستوحى من البيئة .. ففي القرية، وفي
 الرياض، والبساتين، يشعلون النار في الأشواك التي أحاطت بالحديقة، أو
 البستان لتطهيره فهو يقول:
 [بستان ملئت أحشاءه بالأشواك
 سيخرب مالم ينقى،
 وما لم تحرق تلك الأشواك بالنيران ..] (٢٠).
 وعنده، الإنسان مالم يكن عاشقاً محباً، فهو يستحق القطع، والحرق،
 كالشجرة الجافة، التي لا تصلح إلا للحرق؛
 [انهم يقطعون الشجرة الجافة،
 ويوقدون بها النيران ...
 ومن لم يصبح عاشقاً
 يشبه هذه الشجرة ..
 من لا يحب فإنه لا يسجد،
 ولا يعرف قلبه الإيمان ...
 الإنسان الذي لا يحب،
 يشبه شجرة ..
 وعندما لا تثمر الشجرة،
 لا تتحنى هامتها ...] (٢١).
 إذا .. فبعد العبور المعتمد على السلامة، والصفاء، والحمد، يأتي
 التطهر بالمعاناة، ونار الحب . والفناء ..
 ويتساءل الشاعر .. أين توجد النيران . وما لم توجد . فما العمل لأبد
 من اللجوء لموقد آخر .. لأبد من المرشد العارف...

[هل توجد نيران،
 في مكان خاوي،
 أو خرب ..
 وهل تنتقد النار،
 ما لم يكن هناك زناد،
 وفتيل، وحجر...؟
 فلا تبق في الخواء .. ولا تطفئ نارك ...
 ومن خمدت ناره،
 فهل يجد ناراً،
 ما لم يصل إلى مُشعلها] (٢٢).
 يرسم يونس أمره الطريق، ويخط المنهج لمن يريد أن يكون درويشاً، ..
 عليه أن يتوسل بست مراحل:
 [لأقل لمن يريد أن يكون درويشاً:
 عليه أن يدع الشراب،
 أن يتجرع السم،
 أن ينزع قلبه من الدنيا بيمينه ...،
 أن يحصد الشعير،
 عليه أن يخلط دقيقه بالرماد،
 وأن يجففه في الشمس ...] (٢٤).
 وعلى من يصبح درويشاً أن يعي ما حوله، ويفكر في جبلته، وكيفية
 خلقه .. فالماء والتراب هما عصب القرية .. وإذا كان فلاسفة العصور
 الوسطى، جعلوا الإنسان وسائر الموجودات مكونة من أربعة عناصر
 هم: النار، والهواء، والتراب، والماء. فهو أيضاً، يعتقد أن لهذه العناصر تأثير
 كبير، على تعيين مزاج، وشخصية الإنسان . فالنار، والهواء هما تجسيد
 للصفات السيئة في الإنسان؛ كالهدم، والحرق، والتخريب ... أما التربة،
 والمياه فهما مبعث الخير، والنماء دائماً في الإنسان. حيث يقول:

[جاءت مع الصلصال أربع صفات؛

الصبر، وحسن الطبع،

والتوكل ... والمكرمة...

ومع الماء نبعت أربع خصال؛

هم الصفاء، والسخاء،

واللطف، والوصال ..

ومع الرياح، هبت أربعة أهواء ..

هم الكذب، والرياء،

والخسة .. والهوى.

ومع النيران شبت أربعة مظالم؛

هم الشهوة، والكبر،

والطمع، ومعهم الحسد. [(٣٢).

يصور يونس أمره هؤلاء المنتسبون إلى النار، والهواء على أنهم سفكة

للدماء، محبين للحرب، والدمار، وعلى النقيض من هؤلاء يمتدح أخلاقياً أهل

التراب، والماء فمنها خلقنا، وإليها نعود . فمن صفات هؤلاء؛ الصبر،

والتوكل على الله، ولين الجانب، والسخاء، والمكرمة. والدرويش هو من تتجلى

فى ذاته هذه الصفات. يبدأ يونس بنفسه فيدعوها إلى التمرغ بالتراب:

[يونس .. أيها المسكين .

دع كلمتك ...

ومرغ وجهك فى التراب

فالجنة التى لا تسقط فى التربة

لا تنبت فيها الروح قط ..]

يونس، أيها المسكين ..

لا تتكبر على الواصلين

وكن تراباً ...

فالكل منبته من التراب ...

والتراب روضة لى ...] (٢٥).

يعلو يونس، ويسمو، ويستتطق ما حوله من موجودات؛ فيسمع أنين الناعورة
فيسألها، ويدير معها حواراً عن سبب الأتّين:

[- لم تتّين أيتها الناعورة ...

أتألم من كثرة آلامى

لقد عشقت المولى ...

ولهذا فأنا أتوسل ...

إن اسمى هو الدولاب المتضرع ...

ومائى يتدفق مسيحاً . مسيحاً

هكذا قدر المولى ..

أسحب مائى من الأعماق ..

أدور .. وأسكبه على الروابى ...

انظروا ... كم أنا .. أعانى ..

ولهذا .. فأنا أتوسل...

كنت شجرة جبلية...

لا حلوة .. ولا مرّة ...

أنا داعية المولى ..

ولهذا .. فأنا أتضرع ...

يونس الدرويش يتأوه،

ذارفُ الدمع من ذنوبه ...

أي والله .. إنى عاق للحق

ولهذا .. فأنا اتضرع .. [(٢٦).

إن يونس الفلاح، القروى، هو، كغيره من الزراع، لا يثق فى قوة، غير
قوة الخالق سبحانه، فالحياة فى القرية هى؛ الصبر، والإنتظار .. فالفلاح
يبدّر البذور إلى أعماق التربة، ولا يملك سوى الصبر، والإنتظار. فبعض
البذور تنبت، وتثمر والبعض يفنى، ويبتلعه الفناء، وما حياة الإنسان عند
يونس أمره إلا كذلك؛

[مسكين ابن آدم؛

شبهوه بالحصار ...

فهو كالبنور المنثورة،

بعضه يفتى .. وبعضه يتزعزع ...] (٢٧).

وأشد ما يلفت نظر يونس هو دوران الفلك، وتتابع المواسم الأربعة، وما يتبع ذلك من تأثير على حياة النباتات . ففي الموسم الذي تصل فيه النباتات إلى كهولتها وما أن تسلم الروح بالحصار، حتى يكون ذلك إيذاناً لبدء حياة جديدة، في موسم جديد .. ومن ذلك تولد فكر الفناء، والخلود لدى يونس أمره، والإنسان عنده كالنبات، وسائر الكائنات، في دوران، ودورات متتابة. وأمام هذا الدوران، والتتابع، ومن متابعته، ومشاهدته، يتولد الإيمان لدى الإنسان؛ فيسمو، وهذا ما يميز الإنسان، عن سائر الكائنات.

فحياة الكون كلها قائمة على مبدأ الدوران، ذلك أن كل شيء في الكون يدور، الذرات تدور، بل الإلكترونات، والبروتونات، والنيوترونات الموجودة فيها تدور ويعتمد الإنسان في حياته، ووجوده على دوران الذرات المختلفة التي تتكون منها عناصر جسده الأساسية، وعلى دوران كرات دمه، وعلى خلقه من تراب وعودته إليه وهذا نوع من الدوران ... وتعتمد معيشة الإنسان على دوران الفصول، وتتابعها؛ والعاقِل هو من يدرك، بعد تتبع وتدبر ... ومن هنا يتولد الإيمان .. وفي هذا يقول:

[قطع برد الشتاء الأوصال

وهبت نسائم الربيع العليل من جديد ..

وفجأة .. لفت رحمة شاملة بالمكان ..

وأقدم الصيف المبارك من جديد ...

فاكتسى العالم من خزائنه خند جديدة،

وهبت الحياة للنبت من جديد ...

فأزهر العشب،

وأثمرت الأشجار بعد ممات ...

تتابع الأجيال ...

ألا فى ذلك .. فكرة للمشركين ...

تدفقت المياه العذبة

للصحراء .. والمروج .. من جديد ...

فنثر على العالم

أيزار الصداقة

واكتسى وجه الأرض

ودثرته الألوان من جديد .

فغرد البلب، وترنم

أمام وردته .. من جديد ...

وتعلقت الحياة ...

بأهداب البرعم من جديد

لم تأت كلمتى ..

من أجل الصيف،

أو الخريف...

بل من أجل المعشوق من جديد

أتوسل للسلطان

أن يهب الحياة

للذين أفناهم من جديد ..

لقد فاض الوجد بيونس ..

وهتك أستار العار،

والشرف ...

وتجرع القدح المفعم،

بجريرة العشاق. من جديد ... [٢٩].

فكره ورؤياه:

أما فكره ورؤياه تجاه العالم فتتخصر في المبادئ، والأفكار التالية:

العلم والاهمية:

لقد كان يونس أمره أمياً، ولكنه ملهماً، إلهاماً إلهياً في كل ما قاله

من شعر، وهو نفسه يقول:

[لا علم عندي،

ولا إحاطة ...

ولا قدرة لدى،

ولا طاقة ...

ولكن عنايتك يا إلهي هي التي أنارت وجهي ... [٣٠].

من هذا الضياء، تنتزل الأشعة النورانية، لكل كلمة في الأرض أو في

السماء ويونس المسكين، ليس له حظ من علم القراءة والكتابة، فهو إن كان

ينفى معرفته بالقراءة، والكتابة، إلا أنه صاحب معرفة، وعرفان، وكان مصدر

هذا العلم والمعرفة هو المسجد، والمدرسة، وجاء ذلك عن طريق العبادة:

عبدت كثيراً؛

في المسجد،

والمدرسة،

واحتترقت بنار العشق،

فتوهجت معرفتي.

إذا كان هناك عبد مذنّب مثلي،

فلنجدّه ..

ما كنت أهواه، هو حب الدنيا؛

وما وجدته في قلبي ...

هما العلم والوصول [٣١].

إن يونس الذي نلمس في أشعاره، الكثير من الإقتباسات القرآنية، ومن الأحاديث النبوية، والذي كان يفهم الفارسية، بالقدر الذي يجعله يفهم مولانا جلال الدين الرومي. لابد أنه قد تعلم علوم عصره، ولكن ذلك العلم الذي كان ينكره، ولا يعترف به، هو العلم الظاهر، الذي لا يصل بصاحبه، إلى معرفة الحق سبحانه وتعالى، العلم الذي يحول دون الوصول إلى الحقيقة، وإلى الوجود المطلق، إلى وحدة الوجود .. تلك الأمور لا تتأتى بالعلم، بل بالعرفان، ويتم الوصول إليها بالحب الإلهي ... [٣٢].

ولا يستطيع يونس أمره، أن يمنع نفسه من التعرض، والاعتراض على هؤلاء الذين يشعرون بالغرور، لتحصيلهم العلم الظاهري

التبغيض في الجهل:

وكان يتعرض دائماً للجهلاء، وينفّر منهم، ويبغض الجهل والجهلاء إلى النفوس، فيقول:

[لكي تكون يونسياً . فابعد عن أهل الجهل؛

فكم من المساوي، تصيب المؤمن من الجاهل ...] [٣٣].

كرهه لمن لا يحب:

كان يونس يكره الإنسان الذي لا يحب، والذي لا ينبض قلبه بالحب، والهوي، حيث يقول:

[لا تنصح من لا يحب ..

فإنه لا ينتفع بالنصيحة ..

فالإنسان الذي لا يعشق

هو حيوان ...

والحيوان .

لا يعرف النصيحة] [٣٤].

يوصى بحسن المعاملة. ومراعاة خاطر:

[إذا ما كسرت القلب مرة،

فما فعلته ليس بصلاة ...

وأمم العالم الاثنى والسبعين،

لا يذهبن الخجل ..] (٢٥).

كما يوصى بالنظر إلى كل الناس بعين المساواة، ومن يفرق في النظر

يعتبر عاصياً، فالكل عنده سواء ...

[إن من لا ينظر بعين المساواة،

إلى شعب الإثنى والسبعين أمة،

فهو في الواقع عاصياً،

حتى وإن كان مدرساً ..] (٢٦).

يرفض المظهرية والخيلاء:

كان يونس أمره يرفض رفضاً تاماً المظهرية، والخيلاء ... وعلى

الدرويش الحق أن يترك كل وسائل الخيلاء:

[ليست الدروشة؛

بالتاج.

والخلعة ..

والدرويش المفعم قلبه بالحب ...

ليس بحاجة إلى الخرقة ..

أو التاج ..] (٢٧).

يطلب أن نكون مفيدين للغير ولبنى البشر:

[إذا عدت مريضاً ...

أو أعطيت شربة ماء ..

فغداً تنال الجزاء ...

وتكون كمن شرب شراب الحق ...

إذا أشفقت على مسكين ...

أو زرت هرماً ...

فغداً تنال الجزاء

وتكون كمن شرب شراب الحق ...] (٢٨).

يرفض نشر العداوة بين الناس:

[لم أخلق من أجل الخصام ...

بل خلقت من أجل الحب...

القلب هو بيت الصديق

وقد خلقت من أجل القلوب] (٢٩).

إن يونس أمره، يحب كل البشر، ويراهم جميعاً سواسية، وإنه كدرويش تركى مسلم، ينظر إلى كل الكائنات، بنفس النظرة الإنسانية، ويعبر عن ذلك فى الكثير من شعره، وما الأبيات التالية إلا نموذجاً مبسطاً، لهذه المعانى؛ يقول:

[أيها الإنسان العاشق

كن قرباناً لكل البشر ...

كن إماماً صادقاً ...

حتى تكون مع العشاق ...

كن معشوقاً من كل البشر ... وقف ..

فالعاشق لا يتفائل بالفصال عن معشوقه ...

إن من لا ينظر لكل المخلوقات . بعين واحدة

ومن يدعى أنه معلّم لكل الناس .. فإنه عاصى ...] (٤٠).

القلب، عند الدرويش يونس، هو المكان الأعلى، هو الأسمى، ولما كان القلب هو مكان التجلى الإلهى، فعلى المرء، أن يظهر قلبه من كل الرزايا؛ حيث يقول:

[القلب هو عرش الحق؛

نظر الحق إلى العرش ..

من تطهر قلبه؛

فما أسعده فى الدارين

إذا حجبت ألف حجة ..

وغزوت ألف غزوة ...

كلها لا تُساوى تحطيمك؛

القلب ولو لمرة ...] (٤١).

إن القوة المعنوية، التى تُسيطر على أشعار يونس، ليست خارج الإنسان، إنما بداخله ولذلك كثيراً، ما كان يدعو الإنسان إلى العودة إلى نفسه، وسوف يجد فيها الأدلة على وجود الله [. وفى أنفسكم أفلا تبصرون] .. والشخصية المحببة إلى نفس يونس، هى شخصية الدرويش، الباحث فى ذاته .. الراغب فى المساواة، والحب والسلام، والصداقة .. وهذه النزعات، هى أخلاقيات المتصوفة ..

والدرويش الباحث عن نفسه، عند يونس أمره، هو شجرة مثمرة، يستفيد كل شخص من ثمارها. .. وحتى أوراقها فهي بلسم لكل ذى داء عضال ...

[كل من تصله هبة الدروشة؛

يكون قلبه طاهراً .. طهارة الفضة ...

تفوح من نفسه رائحة المسك والعنبر ..

من فروعه يقات الشارد والوارد ...

أوراقه .. دواء لكل ذى داء ...

وفى ظلاله يتقيى كل ذى شأن عظيم ..] (٤٢).

ويصل شاعرنا، يونس أمره، إلى قمة روعته الفنية، والصوفية، بل والرمزية في آن واحد، حيث إستنطق الأزهار، والورود، وأخذ يحاورها، ويجعلها تسبح الخالق ...

ونختتم الحديث، بإختيار بعض من هذه الحوارات التي تدل على ما نقول: (٤٣).

[.. سألت الوردة الصفراء

لم وجهك أصفر؟

قالت. الزهرة: أيها الدرويش،

إن أهاتي تذيب الجبال

فسألت الزهرة ثانية،

هل تدخلون جهنم؟

فقالت الزهرة

أيها الدرويش

إنها مكان المنكرين

سألت الزهرة ثانية،

وما الوردة بالنسبة لكم؟

قالت الزهرة:

أيها الدرويش

إن الوردة عرق محمد

سألت الزهرة أيضاً،

هل تعرفين العدم؟

فقالت الزهرة،

أيها الدرويش،

العدم واحد في الالف

سألت الزهرة ثانية،

هل تعرفين الأربعين؟

فقلت،

أيها الدرويش

إن الأربعين أحبه الله

سألت الزهرة ثانية،

من أين تأخذين لونك؟

فقلت الزهرة:

أيها الدرويش

من نور النهار والقمر

سألت الزهرة أيضاً،

لم عنقك مائل؟

قلت الزهرة:

أيها الدرويش

قلبي نحو الله قائم

سألت الزهرة أيضاً،

هل رأيت الكعبة؟

فقلت:

أيها الدرويش

الكعبة بيت الله

سألت الزهرة من جديد:

ماذا لو دخلت جنتك؟

فقلت:

أيها الدرويش

تتسمنى وقف بعيداً

سألت الزهرة ثانية؛

هل رأيت السراط؟

فقلت؛

أيها الدرويش

إنه طريق الجميع

سألت الزهرة ثانية؛

لماذا عيناك دامعة؟

فقلت،

أيها الدرويش

أن صدرى مفعم

سألت الزهرة ثانية؛

هل تعرفين يونس؟

فقلت الزهرة،

أيها الدرويش

إنه حبيب الأربعين]

هوامش ومراجع الورقة الثامنة

انظر لهذه الهوامش بحثي:

(١) العنصر النباتي عند يونس امرأة، دراسات في الشعر التركي حتى بدايات القرن العشرين (للمؤلف) ١٤٢٣هـ = ٢٠٠٢م من ص ١٦ - ص ٤٠.

(٢) التلقى الديني عند يونس أمره، في نفس هذا الكتاب - المبحث السابق مباشرة.

﴿ الورقة التاسعة ﴾

ليلي والمجنون
في
الأدب الإسلامية الشرقية

٤- ليلى والمجنون

في الآداب الشرقية (*)

يدرس الأدب المقارن مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة فى حاضرها أو ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر؛ سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة أو التيارات الفكرية السائدة، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص، التي تُعالج أو تحاكي فى الأدب.. أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبي، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة، كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتّاب، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر.

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هى اللغات، فـلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثر والتأثير المتبادلين بينهما. والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب ونقده، حيث يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى .. ويتطلب الأدب المقارن ثقافة خاصة، بها يستطيع المشتغل به التعمق فى مواطن التلاقى العالمية .. ويستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق فى دراسة الصلات الأدبية فى ذاتها.

كما يكشف الأدب المقارن عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية، فالآداب - ممثلة فى كتابها - تتبادل علاقات التأثير

(*) نشر هذا المقال فى مجلة الفيصل السعودية، العدد رقم ١٧١ الصادر فى رمضان سنة ١٤١١هـ

السنة الخامسة عشرة، آذار = مارس، نيسان = إبريل سنة ١٩٩١م.

والتأثر، بالرغم من إختلاف اللغات التي كُتبت بها، ذلك لأن الأفكار والتعبيرات كثيراً ما تتناظر وتتكافأ في معظم اللغات.

والأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردى فى الإنتاج الأدبي فحسب، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية، ووسائل العرض بشتى نواحيها وصيغها الفنية، والتيارات الفنية والفكرية بكل أنواعها .. فميدان الأدب المقارن - إذن - هو الصلات الدولية بين مختلف الآداب، ولا يقتصر ذلك علي دراسة الاستعارات الصريحة، وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر، بل يشمل أيضاً دراسة نوع التأثير الذي اصطبغ به الكاتب فى لغته التى يكتب بها، بعد أن استفاد من أدب آخر، وهو ما يُطلق عليه «تأويل الكاتب» لما قرأه من آداب أخرى؛ ولا يغفل الأدب المقارن مقاومة الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى؛ فينتج من هذه المقاومة تأثره بالأفكار التى يقاومها، وهو ما أطلق عليه الباحثون «التأثير العكسى». والأدب المقارن عند تصديه لهذا النوع من الدراسة يشرح الظروف التاريخية التى تعرض لها الكاتب المتأثر، ومبلغ شخصيته فيما تأثر به، وما الألوان الخاصة، والطابع القومى فى أدبه .. ولن يضير أى أدب يتأثر بالآداب الأخرى، حين يستخلص لنفسه، ويطبّع ما استخلصه بطابعه.. فالفكر الإنسانى - كوسائل الحضارة - ميراث للناس عامة، بشرط ألاّ يَنُوب المتلقى فيما تلقى ويساهم فى تطور ذلك المتلقى.

ومن هذا المنطلق، فإذا كان الأدب المقارن يعنى بتناول الصلات بين الآداب، فهو يفوص وراء عناصر قومية كل أدب ليتبين الدخيل من الأصيل، ومدى أهمية الروافد الأجنبية فى إثراء الأدب القومى. وفى نفس الوقت، يؤدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى، كما يؤدى إلى ما يمكن أن نطلق عليه «وحدة عالمية التراث الإنسانى» أو بناء جسور التفاهم بين الشعوب لخير الإنسانية جمعاء. [الدكتور غنيمى هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، ص ٦ - ١٩].

إن عالمنا الشرقي يملك من مكامن هذا التفاهم والتقارب الشيء الكثير في ماضيه وحاضره ما يعد ركيزة أساسية في وحدته، وتراثه الفكري يملك كل مقومات إثراء ميدان الأدب المقارن، أو ما يمكن أن يكون أدباً شرقياً مقارناً، يغوص وراء عناصر خصوصية كل أدب قومي على حدة ليتبين عوامل الإثراء التي تؤدي في جوهرها إلى تفاهم الشعوب الشرقية، وامتزاج آدابها وتراثها.. وما «ليلي والمجنون» أو «قيس وليلى» إلا واحد فقط من عوامل الإثراء تلك.

في الأدب العربي

مهما تعددت الآراء في منشأ قصة «قيس وليلى» أو «مجنون ليلي»، فمن الثابت أنها وصلت في القرن الرابع الهجري، أي العاشر الميلادي، إلى أن تكون حكاية شعبية ذائعة الصيت، يتناقلها علماء اللغة العربية وآدابها، في صياغات وأشكال متعددة، فقد أورد أبو الفرج الأصفهاني [ت ٣٥٦هـ = ٩٦٧م] في كتابه «الأغاني» أن هناك شخصين قد كتبوا هذه القصة، هما: خالد بن جميل، وخالد بن كلثوم [الأغاني، الجزء الثاني، ص ٢٧]، كما ذكرها ابن النديم في فهرسته بين كتب الحكايات الشعبية. وحتى في العصر الحديث؛ فإن هناك مجموعة من الروايات عن هذه القصة، وإن لم تستطع أي منها أن تحدد زمانها تحديداً قاطعاً، وإن كان بين أيدينا ديوان للمجنون، فإن بعض الرواة قد أولج به قطع نظرية، في محاولة لتكوين قصة متكاملة. ومن أهم هؤلاء الرواة أبو بكر الوهبي «ديوان مجنون ليلي»، كما ذكرها ابن المبرد «جمال الدين يوسف بن حسن المقدسي الحنبلي» [ت ٩٠٩هـ = ١٥٠٣م] في «نزهة المسافر في أخبار مجنون بني عامر» [نسخة وحيدة في مكتبة أحمد الثالث، تحت رقم ٢٤٧٣، قصر طوب قايى - إستانبول] وشمس الدين علي بن طولون الصالحى [ت ٩٥٣هـ = ١٥٤٦م] في «بسط سمع المسافر في أخبار مجنون بني عامر» (فهرست المخطوطات المصورة، فؤاد سيد، القاهرة، عام ١٩٤٥، الجزء الأول، ص ٤٣٠).

ولكن كل هذه الروايات حديثة وجديدة إلى حد ما بالنسبة إلى ما ورد في الأدب الفارسي. وهناك بعض المجموعات الأخرى التي ما زالت مخطوطة، ولكن معظمها - علي ما يبدو - معتمدة علي الروايات السابقة، دون تحديد للشخص الذي جمعها، منها «قصة مجنون وليلى، بومباي، عام ١٨٨٠م»، و «قصة قيس بن الملوح، المعروف بمجنون ليلى، بيروت، عام ١٨٦٨م».

ولو نحينا التفرعات والتفصيلات جانباً، فإن كل الروايات تتفق في العناصر الأساسية التالية في قصة «مجنون ليلى»:

إن قيس «المجنون» وليلى، المنتميان إلى قبيلة بنى عامر قد تحابا وهما يرعيان أغنام القبيلة في صحراء نجد، وما أن شاع خبر هذا الحب، أو لبلوغهما سن الشباب فُرقَ بينهما، وحُبست ليلى في خيام القبيلة، ولم يسمح لها برؤية قيس، ومن هنا بدأت معاناة قيس من جراء ولها بها، وبالرغم من أن والد قيس قد خطبها لولده، إلا أن طلبه قد رفض، بسبب انتشار هذا الحب، أو ربما بسبب أشعار قيس التي تعرض فيها لأوصاف ليلى .. وتُخطب ليلى لآخر، ويلبى الطلب، وما إن يسمع قيس بهذه الخطبة حتى يطير صوابه، ويجن جنونه، فيلجأ إلى «نوفل» عامل مروان بن الحكم ليعينه علي الوصول إلى مراده، إلا أن محاولات نوفل تضيق سدى، فيصحبه والده إلى مكة المكرمة والمدنية المنورة، لعله يبرّث من علقته ولكن المجنون عندما يتعلق بأستار الكعبة، فبدلاً من أن يتوجه إلى الله بالدعاء كي يشفيه من بلاءه، يتجه إليه بالرجاء في أن يزيد حباً لليلى، ويهيم علي وجهه في الصحراء مخالطاً طيرها ووحشها .. وتموت ليلى وهي علي حبها ووفائها لقيس، فيزداد هيامه بها، وهيامه علي وجهه في الصحراء، وهو ينشد مراثيه في ليلاه .. وذات يوم يجدونه ميتاً في الصحراء». انظر [المسعودي، مروج، الجزء السابع، ص ٢٥٦ - ٢٦٠، وابن شاكر القطبي، فوات الوفيات، القاهرة، عام ١٢٩٩هـ، الجزء الثاني، ص ١٢٦، وداود الأنطاكي، تزيين الأسواق، القاهرة، عام ١٣٠٢هـ، الجزء الأول، ص ٥٤ - ٧٣].

يتضح مما سبق أن الحب بين قيس «المجنون» وليلى، قد نما وترعرع في سن الشباب، وهذا وضع طبيعي متلائم مع النفس البشرية، ومع حياة البادية، وصفاء الصحراء. أبطال القصة هم جميعاً ممن يتلاعبون مع الحياة التي يحيونها؛ فالمجنون مطيع لوالده، لا يخالف له أمراً، يحني رأسه أمام العادات والقوانين القبلية السائدة في مجتمعه، وليلى، بالرغم من كل حبها لقيس تطيع وتتزوج من رجل لا تحبه، مراعاة لنفس التقاليد المفروضة عليها، والد ليلي رجل بدوي، عنده قوانين القبيلة وعاداتها، فوق كل عواطف الأبوة وعواطف الحب وسعادة الإبنة. بالرغم من كل هذه المآسي فإن الحب الذي يربط بين قلبي قيس وليلى، ذلك الحب العفيف الطاهر، المتواءم مع عادات مجتمع البادية، يشكل محور تلك المأساة العاطفية. ورغم هذه العناصر المتكاملة، فإنها في الأدب العربي لم تشكل قصة متكاملة البناء الدرامي، متماسكة الأطراف، ولم يكن السبب في ذلك هو عدم التناول الكافي في الأدب العربي، بل لعدم الربط المنطقي بين الحوادث المتناثرة بين ثنايا القصة.

وفي عصور ازدهار الفكر الصوفي، حمل المتصوفة العرب القصة أفكاراً صوفية، علي اعتبار أن الحب الدنيوي إذا ما تسامى يمكن أن يكون وسيلة لأصحابه نحو الحب الإلهي، والعارف بعد حبه الدنيوي ينسى حبه الأول ويهيم في الحب الإلهي .. ومن منطلقهم هذا إختاروا هذه القصة ليضعوا بين ثناياها الكثير من فكرهم الصوفي، وخير من يمثل هذا الاتجاه هو ابن الفارض [ت ٦٣٢هـ = ١٢٣٥م].

أما في العصر الحديث؛ فقد عاد أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٣ - ١٩٣٢م) إلى الشكل الذي أورده صاحب الأغاني، ونسج علي منواله دراما شعرية متصاعدة، قدمت بأشكال فنية مختلفة، وتغنى بها كبار المطربين والموسيقيين العرب، وتم عليها العديد من الشروح والتعليقات.

فى الآلب الفارسى

انتشرت هذه الدراما العاطفية - منذ عصورها المبكرة - فى كثير من بلدان العالم الشرقى، ذات الفارسية؛ ولابد أن تكون إيران فى مقدمتها. وأول من نصادفهم من الأدباء الفرس الذين تناولوا «لىلى والمجنون» هو منوچهرى [ت ٤٣٢هـ = ١٠٤١م] فى ديوانه، [نشر محمد دبىر سىاقى، طهران، عام ١٣٢٦هـ، س ٦٦ - ١١٥]، وبابا قوجى شىرازى [ت ١٠٥٠م] فى ديوانه أيضاً، ولكن أقدم كتاب وصل إلينا يتناول هذه المغامرة العاطفية بشكل أساسى هو كتاب نظامى الكنجوى [ت ٦٠٠هـ = ١٢٠٤م] لىلى والمجنون» الذى نظم به بالشكل المزبوج «المثنوى» حوالى سنة [٥٨٤هـ = ١١٨٨م]، ولم يتناول نظامى هذا الموضوع بمحض إرادته، وإنما بناء على طلب منوچهر بن آخستان من الشىروانشاهيين. ومع أن القصة كانت معروفة آنذاك بين الفرس، إلا أن أحداً من الأدباء أو الشعراء الكبار لم يكن قد تناولها بعد، وأنها لم تصبح موضوعاً أدبياً ذا بال فى الآلب الفارسى، وقول نظامى .. إن هذا الموضوع لم ينتقل إلى الشعر حتى زمانه يؤيد هذا الزعم. [خمس كنجوى، بومباي، عام ١٤٠٢، ص ٨١٧]. إن «لىلى ومجنون» نظامى تشكل مرحلة مهمة فى تاريخ القصة؛ حيث إن الأدباء الفرس والترك الذين نظموها فيما بعد لم يرجع معظمهم إلى الأصل العربى، بل استندوا على رواية وسبك نظامى.

ولقد استخدم نظامى كل ما أوردته المنايع العربية عن القصة بشكل متفرق، ونسج من هذه المتفرقات قصة، أو لنقل رواية متماسكة فيها كل مقومات الرواية.

ومع أن القارئ يستشعر الحياة البدوية والصحراوية من أونة لأخرى بين ثنايا القصة، إلا أن جزءاً كبيراً من أحداثها قد صورت وكأنها تجرى فى المدينة .. وقد جعل نظامى الحب بين قيس ولىلى يبدأ، وهما يتلقيان مبادئ العلم فى «الكتاب»، كما صور والديهما وكأنهما حاكمان، كما جعل

نوفل كآته حاكم،، نو سلطة وسلطان واسع، وأهم تغيير أحدثه نظامي في القصة؛ هو أنه جعل ليلي منذ بداية زواجها بابن سلام وهي تحاول أن تحافظ علي عفافها، ولم تعطه حقه الطبيعي كزوج، بالرغم من أنه كان يحبها، وأوصله هذا الحب إلي الموت ولها بها هو الآخر. وبعد مراسم العزاء تقوم ليلي بالبحث عن مجنونها حتي تجده، ولكنها تجده وقد انصرف عن حبها إلي حب أسمى وأرفع من حبها، ولم تعد به حاجة لليلة تلك .. وتموت هي كمدأ عندما استشفت من اللقاء أنها لم تعد تمثل أي شئ بالنسبة لمجنونها. وما أن سمع المجنون بالخبر، ووعاه حتي هرع إلي مدفنها، وظل يناجيها حتي أسلم الروح، ودفن بجوارها، وهذه العناصر التي أضافها نظامي الكنجوى كلها تحمل لدي الفرس مضامين عرفانية، تدفع بالقصة إلي غايات أسمى وأرفع من الحب الدنيوى.

ويأتى بعد نظامي أمير خسرو [ت ٧٢٥هـ = ١٣٢٥] الذي وصلت قصته إلينا في العصر الحديث، وقد كتبها عام [٦٩٨هـ = ١٢٩٩م]، تحت عنوان «مجنون ويلي» وقد أحدث فيها تغييرات ربما تفوق ما أحدثه نظامي، فقد جعل المنجمين يتنبأون بموت المجنون من العشق والجوى منذ لحظة ولادته، كما جعل سبب جنونه عدم موافقة أهلها على تزويجه منها، وأن نوفل عندما لم يفلح فى زواج المجنون من ليلي قام بتزويجه من إبنته، وجعل أمير خسرو المجنون يحضر مراسم دفن ليلي، فيلقى بنفسه عليها .. ويسلم الروح، فيدفن بجوارها.

وما يفرق أمير خسرو عن غيره من الأدباء الفرس أنه سرد قصته وكأنها مغامرة لأمير هندي، ولم يقترب قط من العناصر الصوفية البحتة، وتمتاز قصته بتسلسل الأحداث وسلاستها كأي رواية عاطفية مع سهولة فى استخدام اللغة لخدمة الهدف العام للقصة.

وأعقب عبدالرحمن الجامي [ت ٨٩٨هـ = ١٤٩٣م] هذين الشاعرين وجعل قصته المنظومة «ليلى ومجنون» كتابه السادس، وما يجعل الجامي

يختلف عن سواه أنه ظل مرتبطاً بالأصل العربي في منظومته، ولم يخرج عن البيئة العربية، إلا في تفصيلات بسيطة، إذ جعل التعارف بين قيس وليلى يتم أثناء زيارة أسرية. وبذلك أبعد أبطاله عن رعي الإبل والأغنام، وإن لم يبعدهما عن حياة البادية تماماً، كما فعل نظامى. وكذلك جعل الجامي الخاتمة تختلف عن خاتمة سابقه؛ حيث جعل أحد البدو يجد المجنون ميتاً، وفي أحضانه ظبي صغير، فيخبر البدوي ليلى بالخبر وبما رأى، فتذهب إلى مزار حبيبها، فتناجيه حتى تسلم روحها بجانبه.

فالجامي بذلك يجعل موت المجنون أولاً، ثم تعقبه ليلى عكس سابقه. كما صور الجامي كل أبطال قصته وهم في محيط صحراوي بحت، وجعلهما يتمتعان بعفة وطهارة نادرة لا يتمتع بهما إلا فتيات البادية الطاهرات العفيفات، بالرغم من نار الشوق والجوى التى تتوهج في قلوبهما، والجامي بالرغم من أنه من المتصوفة إلا أننا لو حذفنا بعض المقطوعات والغزليات التى قدم بها للقصيدة التى أضافها بعد موت المجنون لصارت قصته من أروع ما كتب في موضوع الحب العذرى.

ومن أبرز الذين كتبوا «ليلى والمجنون» على النمط المثنوي، أي المزوج، في الأدب الفارسي خلال القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي، هو الشاعر هاتفي جامي [ت ٩٢٧هـ = ١٥٢١م] وهو ابن شقيق الجامي، السابق ذكره. وقد سرد قصته نظماً، إلا أنه أضاف لها بعض العناصر الرائعة التى جعلته فناً قديراً، وشاعراً مبدعاً في فنه، فلقد انفرد مثلاً بجعل المجنون من أولياء الله الصالحين، ويجعل نوفل يرغب في ليلى لنفسه، فيدبر مؤامرة لقتل المجنون بالسم، ويموت فعلاً بالسم، وبعد موته تمر قافلة للحجاج فتجده على هذا المنوال، فتقوم بدفنه. كما أن هاتفي لا يجعل قيس مجنوناً بطبعه، بل يجعله عاقلاً متظاهراً بالمجنون ... ورويداً رويداً يتسامى بحبه ويصبر على بلواه حتى يرقى في مراتب الحب ويصل إلى أعلاها .. كل ذلك في سرد بسيط وبتلقائية فائقة.

ويسجل تاريخ الأدب الفارسي أن هناك سبعة عشر شاعراً إيرانياً آخرين، قد نظموا «ليلى ومجنون» وحملوها من الأفكار، وطوروها في أدبهم حتى بعدت عند البعض عن ميدان الحب والغزل العذرى، وانتقلت إلى ميدان المعاني العرفانية، وحملت من سمات البيئة الإيرانية ما يتلاءم مع كل عصر نظمت فيه.

وتحتوي المكتبات العالمية علي نسخ فريدة، أو متعددة من نظمهم. وآخر من نظم في هذا الفن الشعري هو محمد صادق موسى نامي [ت ١٢٠٤ هـ ١٧٨٩ م] كما أن المكتبات العالمية تحتوى علي العديد من النسخ الخطية لـ «ليلى ومجنون» ولكنها مجهولة المؤلف. كما تمدنا كتب التذاكر وتواريخ الأدب بمعلومات عن أن هناك ثلاثة وعشرين شاعراً إيرانياً آخرين فقد ألفوا قصة «ليلى ومجنون» بلهجات فارسية مختلفة، ولكن لم تصلنا بعد منظوماتهم، ولم يكشف البحث العلمي النقاب عنها بعد.

في الأدب الأوردي

ما أن دخل الإسلام إلي بلاد الهند حتي كانت الثقافة العربية ضمن أطر الحضارة التي استوعبها مسلمو الهند، سواء في ثوبها العربي، أو ثيابها الفارسية والتركية؛ فإذا كانت لغة الجيش الفاتح للهند هي اللغة التركية بلهجاتها المختلفة، فإن لغة الآداب آنذاك كانت الفارسية، أما العربية فكانت لغة العلم والدين وعلومه، وامتزجت اللغات الثلاث في بوتقة واحدة، منحتنا اللغة الأوردية. إذن اللغة الأوردية - نسبة إلى كلمة «أوردي» التي تعني «جيش» في اللغة التركية - هي نتاج الأجناس واللغات الإسلامية المختلفة في بلاد الهند.

لقد تغنت بلاد الهند بقصة ليلى والمجنون، وترنمت بها في الأوردية، ووجد فيها شعراء مسلمي الهند فرصة لنشر مبادئ الإسلام الرحبة.. تناولوا فيها الطهارة.. العفة.. الحب في أسمى معانيه.. تأثروا بالإنتاج العربي والفارسي والتركي في هذا المضمار.. وأضافوا عليه من رحيقهم ما جعل للقصة طعمها ومذاقها الخاص بمسلمي هذه الديار العريقة.

أورد «ج. دى. تاسى G. De Tassy» في كتابه «تاريخ الأدب الهندي والهندوسى»، الطبعة الثانية، باريس، عام ١٨٧٠ / ١٨٧١ م، أسماء الشعراء الذين كتبوا «ليلى ومجنون» بالأوردية، ونوردهم على النحو التالى:

**** مير محمد حسين تاجاللى [ت ١١٩٩ هـ = ١٧٨٤ / ١٧٨٥ م]** وقد كتب قصته وطبعت عدة طبعات؛ كان بعضها يسمى أحياناً «أسطورة ليلى ومجنون»، (المرجع المذكور، الجزء الثانى، ص ١٧٦، والجزء الثالث، ص ٢٠٥).

**** ميرزا لطفى على ولاء** [بداية القرن التاسع عشر الميلادى] وأثره عبارة عن ترجمة أوردية غير ملتزمة لقصة أمير خسرو. (الجزء الثالث، ص ٣٠١).

**** محمد وزيرخان** [القرن التاسع عشر الميلادى] وطبعت قصته فى أكرّا، عام ١٨٦٨ م، وهى سرد خاص به، بعد إتمام بتفاصيلها فى اللغات الأخرى. (الجزء الثالث، ص ٢٩٥).

ثم يرد ذكر شاه محمد عظيم الذى نظم قصته فى البحر المتقارب، وميرزا مهدي خان عاشق، وكذلك، محمد قادر الذى طبعت قصته فى أكرّا، عام ١٨٦٨ م.

و «قصة مجنون ليلى» التى ألفها ميرزا محمد تقي خان خواص قد طبعت عدة طبعات بسبب الرواج الذى نالته، وأسهمت مدينة أكرّا، ممثلة فى ابنها وشاعرها والى محمد نظير بقصة قصيرة منظومة فى ست عشرة صحيفة، ركز فيها على قصة الحب وتطوره بين قيس وليلى، وطبعها فى قونبور، عام ١٨٦٠ م.

ولا جدال فى أن هؤلاء الشعراء قد نهجوا منهج شعراء الفرس، وتأثروا بهم أكثر من سواهم، وإن كان بعضهم قد أضاف إليها بعض السمات الهندية التى تجسد الطبقية المنتشرة فى الهند آنذاك، وجعل الحب وحده هو الذى يحطم تلك الطبقية. (الجزء الأول، ص ٢٣١، ٣٥٩، ٥٩٢، والجزء الثانى، ص ٤٥٨).

في الأدب التركي

ثبت أن قصة «ليلي والمجنون» قد انتقلت إلى اللغة التركية منذ القدم، وكان ذلك عن طريق اللغة الفارسية حيناً، وعن طريق اللغة العربية مباشرة أحياناً أخرى، وكذلك عن طريق النقل الشفاهي، وشعراء الرباب في بعض الأحيان. فما إن أصبحت اللغة التركية لغة أدبية في أواسط آسيا ومنطقة الأناضول، خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين حتى بدأنا نطالع فيها هذه القصة العاطفية؛ فقد نظمها الشاعر المبدع عيشير نوائي [ت ٩٠٦ هـ = ١٥٠١ م] في اللغة التركية الشرقية «الأوزبكية» وشاهدي في اللهجة الغربية. وقد أعقبهم خقيرى التبريزى بمدة وجيزة، حيث نظمها بطرز جديد. وبين يدي الباحثين منظومات لهذه القصة في أشهر اللهجات التركية الممتدة من تركستان حتى نهر الفولجا، ومن تبريز حتى أعماق البلقان، وأن الشعوب التركية كلها قد ترنمت بشعرها، وبما فيها من عواطف نبيلة علي مر العصور. وحافظت هذه القصة علي رونقها ومكانتها في الأدب التركي حتي العصر الحديث، وأن هناك ما يزيد علي ثلاثين شاعراً تركياً قد أدلوا بدلوهم في مضمارها؛ بعضهم قد سار على نفس المنهج الفارسي، وخاصة الذي انتهجه نظامي الكنجوى، إما بترجمة منظومته نصاً، أو السبك علي غرارها، والبعض الآخر قد حافظ علي خطوطها العريضة في لغتها الأم، وأضفي عليها من سمات الترك بوملامحهم ما جعلها عملاً جديداً مبتكراً. وعلى قمة هؤلاء نجد الشاعر فضولى البغدادى [ت ٩٦٢ هـ = ١٥٥٦ م] والشاعر نوائي.

وقد قام عيشير نوائي [ت ٩٠٦ هـ = ١٥٠١ م] بتنظيم قصته عام [٨٨٨ هـ = ١٤٨٣ م] في الوقت الذي كان صديقه عبدالرحمن الجامي لم يفكر بعد في نظمها باللغة الفارسية؛ ومن هنا فإن القول إن عيشير نوائي قد استقى أحداث قصته من الأدب الفارسي يكون بعيداً عن الواقع،

والأقرب إلى الصواب هو أنه استقى أحداثه من المنابع العربية مباشرة، حيث كان يعرف العربية، شأنه في ذلك شأن كل أدباء وعلماء عصره، وهذا لا يمنع من القول أنه استفاد من بعض الأحداث والشخصيات التي أضافها الشعراء الفرس إلى القصة؛ كـرغبة ابن نوفل في تزويج قيس من ابنته، عندما فشل في وساطته لدى أهل ليلى. وكذلك بعض المشاهد التي لم تكن موجودة في الأصل العربي، لكنها تتناول اللقاء بين قيس وليلى، والتي تحول الحب بينهما إلى حب حقيقي، بدلاً من كونه حباً مجازياً أو عرفانياً عند نظامى.

ومن الجدير بالذكر أن نوائى قد غير البيئة الطبيعية وألبسها ثوباً تركياً بحتاً؛ حيث جعل التعارف الأول في «الكتاب» وبعض اللقاءات في الحدائق وبين الزهور والرياحين ... وجعل ليلي تُصاب بالمرض، وعندما تبرأ من هذا المرض تقيم العائلة ومعلموها حفلاً ابتهاجاً بهذا .. وما إن يرى المجنون ليلي في هذا الحفل وهي شاحبة، حتي يترك اللهو وينزوي جانباً ويترك نفسه للبكاء .. والشئ الذي أضافه عlishير نوائى ولم يصادف عند أي شاعر آخر هو أنه جعل المجنون يتألف مع كلب مسعور قابله في حي ليلي .. وكان المنهج الذي اتبعه عlishير نوائى هو دراما العاشق الذي أحب بصفاء وعمق وشفافية وعفة متناهية، ولكنه لم يصل إلى مراده، ولم يتحقق وصاله مع من يحب. وقد صاغ كل ذلك بشكل بعيد عن التصوف كل البعد، ولم ينساق وراء السرد الفارسي لهذه المنظومة.

أما أعظم من نظم هذه القصة في الأدب التركي قاطبة فهو الشاعر فضولى البغدادي، الذي تناول هذه الدراما العاطفية وصاغها بشكل قشيب، بحيث جعل القارئ لها يتنسم من بين صفحاتها عبير الشرق وشفافيته وروحانيته وعفافه، وفي نفس الوقت حدته وكظم غيظه .. ويقول فضولي نفسه إنه لم ينظم هذه القصة من نفسه، إنما شرع في نظمها

بناءً على رغبة من بعض ظرفاء وأمرء الروم الذين أرادوا أن يمتحنوا قدرته الشعرية .. وما حبذها عند فضولي هو ذلك التشابه الكبير الذي وجده بينه وبين أبطال القصة .. وهذا ما خلق نوعاً من التعاطف بينه وبينهم.

ويرى الكاتب أحمد قباقلی أنها أجمل مثنوى رآته اللغة التركية. قد نجح الشاعر نجاحاً كبيراً، في تطويع الموضوع إلى اللغة التركية «الآذارية»، أو بمعنى آخر؛ طوع التركية لنظم مثل هذه المثنويات والقصص الطويلة.

وفي قصة فضولي يجد كل دارس ما يؤيد وجهة النظر التي يسعى إليها؛ فهناك من يعدها من أحسن نماذج الشعر الغنائي؛ ومن يعدها أنضج أمثلة الشعر الرمزي، بينما يراها فريق ثالث أكثر شعر التركية تقدماً وتحرراً من تقاليد وعادات القرن السادس عشر الميلادي، وما كان يفرضه على المجتمع من قيود. [ليلي ومجنون، تحقيق بروفيسور. ج. آراسلى. باكو، عام ١٩٥٨م].

يسرد فضولي قصته على أنها حدثت في قصر لأحد سادات العرب الذي لم يرزق ولداً .. وتستمر القصة على أنها بين العرب .. ولكن بدلاً من البادية هناك القصور والبساتين التي يلتقي فيها الخلان ... ويعرض الأب حالة ولده علي الأطباء بحثاً عن دواء لدائه .. ولكن وسائل الأطباء لم تجد معه نفعاً ... فيحج البيت ويتعلق بأستار الكعبة .. فيدعو الله أن يزيده حباً ليلي وشوقاً إليها .. فليلي تحاكي ضوء القمر .. ونور الصباح ... والفراشة والنسيم والسحاب .. ويركز فضولي على حالة الوجد التي أملت بليلي عندما سمعت منشداً يتغنى بشعر المجنون .. ويستحدث خطبة ابن سلام ليلي عقب رؤيته لها لأول وهلة، وكيف تحقق له ذلك على أمل أن يخلص أهلها من العار الذي ألحقه بهم المجنون من التشهير بها في أشعاره.

ويتابع فضولي البغدادي أحداثه، ويجعل نوفلاً يتدخل لصالح المجنون لكي يزوجه ليلي بعد أن سمع شعراً له ورآه شريداً هائماً على وجهه في الفياض، وكيف وعدهم بالمال إن هم لبوا طلبه، ونشوب الحرب بعد أن رفض أهل ليلي طلب نوفل. ولكن الحرب تخمد وينصرف نوفل بعد أن يلتقي بوالد ليلي الذي يخبره أنه من الأسهل عليه كآب أن يقتل ابنته بدلاً من أن يزوجه بمن شهر بها ولوث سمعة العشيرة.

ويجعل فضولي موت ليلي سابقاً علي موت المجنون؛ حيث حمل زيد إليه نعي ليلاه، ويخرجان سوياً لزيارة قبرها، فبكأها العاشق، وتوسل إلي الله أن يلحقه بها .. فيسلم الروح ويدفن بجوارها ... يجزع زيد جزعاً شديداً ويلزم قبريهما .. وألزم نفسه علي تعميره ورعايته.

ولا شك أن فضولي قد تأثر بكبار شعراء الفرس، خاصة نظامي الكنجوي، الذي نسج على منواله، وكذا شعراء الترك الذين سبقوه في هذا الميدان، مثل عليشير نوائي، السابق الإشارة إليه، و«نجاشي، ت ٩١٤هـ»، و«خيالي، ت ٩٢٩هـ»، وإن فاقهم جميعاً في قدرته على الابتكار من ناحية، وطبع القصة بطابعه الخاص من ناحية أخرى، وإحلال البيئة الزراعية محل البيئة الصحراوية من ناحية ثالثة.

وقد ضَمَّنَ فضولي قصته كثيراً من الشعر الغنائي الذي عبر فيه عن اضطراب نبضات قلب صاف وإحساسات حب عفيف بلغة سهلة ميسرة، مطوعاً العروض العربي لكل خلجات قلبه، وكان ينظر إلى العالم كله بعين المحب العاشق، ويعتقد أن الكائنات جميعاً قد خلقت بسبب الحب، ومن أجل الحب، ويشعر الشاعر بالحب في انبلاج الشفق ويزوغ الشمس وابتسامة الربيع وتغريد البلابل، ويعبر عن كل ذلك بلغة الحب، ويشدو دائماً بحبه الكامن بين جوانبه للإنسان في حد ذاته، فالحب في شعر فضولي قوة كامنة تربط بين بنى البشر جميعاً، وما الصداقة والصدق، والوفاء عنده إلا أسس

يرتكز عليها الحب، وما الحب عنده إلا قوة خارقة تجذب الإنسان من دائرة منافعه الذاتية لتدفعه إلى ميدان الخدمات العامة.

ومن الجديد الذي أضافه فضولي البغدادي في قصته أنه جعل بطل المنظومة من الشخصيات الثائرة ضد عنعنات المجتمع المتوارثة، لا يحنى رأسه قط أمام التقاليد والعادات البالية، إنه يشعر بالأسارة لهذه التقاليد، ولا بد من التخلص من عبوديتها، ولا يمنع نفسه قط من التفكير في طريقه للخلاص، على عكس «قيس» في الأدب العربي والفارسي، نراه سلبياً، يهيم على وجهه في البيداء مستسلماً.

وعند فضولي لم يكن قيس وحده مجنوناً، بل كان ظلم المجتمع وعبوديته وتحكم العادات والتقاليد وسيطرتها هي نوع من الجنون الجماعي الذي يخلق نوعاً من السأم والضجر الروحي لدى المثقفين.

عبر فضولي بصدق عن الظروف التي كانت تعيشها فتيات أذربيجان في القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي، الذي عاشه شاعرنا، ولقد جمع كل مأساة عصره، وما عاشته الفتاة الشرقية في شخص ليلي، ولكنه جعلها مختلفة عنهن، فقد جعلها تحس المشكلة وتستشعرها، ولا ترضى بهذا الظلم الجماعي، فتثور عند فضولي وتحطم التقاليد، وتكتب إلي من تحب، وتصور له حالة الجور والظلم الذي تعيشه، وعندما يفرض عليها الزواج بمن لا تحب؛ لا تسلم له قيادها، وتظل وفيه لحبها في إطار العفة الناصعة؛ فهي لم تستشر، ومن حقها أن تحتفظ ولو في أعماق قلبها بشئ من الوفاء لحبها.

استخدام الشاعر أدوات الشعر الرمزي في الشرق الأدنى، كالشمعة، والقمر، والسحاب، والنور، للدلالة والتعبير عن الام بطلته؛ فليلي هي الشمعة، وقيس هو الفراشة التي تحترق، عندما تقترب من نور الشمعة؛ ليلي هي البدر، وهو الفراشة التي تحوم حول نور البدر. ولكن ليلي فضولي ترى

الفراشة أحسن حظاً منها، فالفراشة تستطيع الطيران حيث تشاء، وتري محبوبها أينما يكون، ومتى أرادت، أما ليلي فهي في فراق دائم. إن الشمعة تستطيع أن تضحي بروحها في لحظة وتتخلص من معاناتها، ولكن ليلي تموت وتحيا عشرات المرات في اليوم الواحد.

خلاصة المعانى التى أوردها فضولى فى «ليلي ومجنون»، هى أن العشق بلية ولكنه لذيذ، والذين يحتملونه ويحيلون هذه البلية من صورة نفسية إلى صورة قلبية، هم أعظم الناس فى هذه الحياة.

إن العشق عند فضولى نور ونار، والمحترقون به يستغنون عن الحياة الدينية، وخلاصة الخلاصة: أن الحياة هى الشعور والأحاساس والألم والاضطراب، وقد اختار الشاعر قصة «ليلي ومجنون» لكى يعبر فيها عن هذه المعانى، وقد أدرك الموضوع الذي تجول فيه إحساساته أكثر من أى موضوع آخر.

الآثر الباقي

وهكذا، فمن التراث ما تنتهى حياته بانقضاء عصره، ومنه ما يحمل عناصر البقاء، ويتخطى حدود المكان والزمان، ويجد فيه الناس جيلاً بعد جيل، تعبيراً عن معانٍ وقيم باقية، وإن اختلفت الأشكال، والأشخاص، والوقائع، وأساليب التعبير، ولو قيست الصلة بين الماضى والحاضر بمظاهر الخلاف والاتفاق الشكلية دون النظر إلى ما تحت السطح من دلالات لتنكرت الإنسانية لكل تراثها، ورفضت روائعها الماضية فى الأدب والفن، على حد تعبير الدكتور عبدالقادر القط.

وقصة «قيس وليلي» من القصص التى تتخطى حدود الزمن، وتتجاوز بما فيها من مبالغة فى تصوير الحب والموت فى سبيله الدلالات المباشرة للوقائع والأحداث، لكى تعبر عن طموح إنسانى كبير، يعلو من خلاله الإنسان على ضرورات واقعه وأنماط حياته المألوفة.

ولكل شعب في تراثه قيسه وليلاه، وإن اختلفت الأسماء والأحوال
والمصائر، فدلالة الإنسانية باقية، والمعنى الإنساني الكبير يعلو بالقصة فوق
الأسماء والعصر، والوقائع، لتغدو رمزاً باقياً لحنين الوجدان الجماعي
إلى المثل الأعلى. وكأن صوتاً يأتي من وراء الأفق، عميقاً نفاذاً، يتردد في
جنبات الكون:

نحن في الدنيا، وإن لم ترنا

لم تمت ليلي، ولا المجنون مات!

المراجع:

- (١) الدكتور غنيمى هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، بيروت.
- (٢) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، الجزء الثاني.
- (٣) جمال الدين يوسف، نزهة المسافر فى أخبار مجنون بن عامر، أحمد الثالث، رقم ٢٤٧٣، طوب قايى سراى.
- (٤) المسعودي، مروج، الجزء السابع.
- (٥) ابن شاعر القطبي، فوات الوفيات، الجزء الثاني، القاهرة، عام ١٢٩٩هـ.
- (٦) داود الأنطاكي، تزيين الأسواق، الجزء الأول، القاهرة، عام ١٣٠٢هـ.
- (٧) الدكتور عبدالنعم حسن، نظامى الكنجوى شاعر الفضيلة: عصره، بيئته وشعره، القاهرة، عام ١٩٥٤م.
- (٨) ج. دي. تاسي، تاريخ الأدب الهندي والهنوسى، باريس، عام ١٨٧٠ / ١٨٧١م.
- (٩) الدكتور الصفصافي أحمد المرسى، دراسات فى الشعر التركى، القاهرة، عام ١٩٧٨م.
- (١٠) فضولى، ليلى ايله مجنون، تحقيق بروفيسور حميد آراسلى، باكوى، عام ١٩٥٨م.
- (١١) الدكتور حسين مجيب المصرى، فى الأدب العربى والتركى، دراسة فى الأدب الإسلامى المقارن، القاهرة، عام ١٩٦١م.
- (١٢) أحمد قاباقللى، تورك أنبياتى، الجزء الثانى.
- (١٣) قوجاتورك، ليله ايله مجنون، إستانبول، عام ١٩٧٣م.

﴿ الورقة العاشرة ﴾

الشاعريحي كمال يياتلى

وديوانه

، قبتنا السماوية،

ديوان قبتنا السماوية (*).

* الديوان الذي نقدمه على هذه الصفحات «كندى كوك قبه مز» قبتنا السماوية يحتوى على أشعار يحيى كمال^(١). الحديثة، سواء من حيث الشكل أو المضمون، وهو بتركية القرن العشرين.

ويعتبر يحيى كمال شاعراً وطنياً إسلامياً إلى جانب كونه شاعراً غنائياً بكل ما في هذه الكلمة من معان.

وفى كثير من أشعاره من السعة والشمول ما يطمئن كل الأمم كئى شاعر عظيم، ولكن عظمة يحيى كمال تكمن فى أنه أعطى أمته من العناية ما جعلها أنشودة على كل لسان.

وقد طبع ديوانه «قبتنا السماوية» بالشكل الذى كان يريده وإن لم يشهد مولده فى حياته، وهو يحتوى على كل الأشعار التي نشرت فى جريدة «حرية» على مدى ستة وخمسين أسبوعاً خلال ١٩٥٦ - ١٩٥٧ وقد جعل فى مقدمة هذا الديوان أطول هذه القصائد جميعاً ألا وهي «صباح العيد فى السليمانية» وقد سُمي الديوان طبقاً للعبارة الموجودة فى الشطر الثالث من هذه القصيدة.

وقد قسم الشاعر أشعاره فى هذا الديوان إلى ثلاث مجموعات.

(أ) قبتنا السماوية

(ب) أفكار الطريق

(ج) الوصال.

وقبل أن نستعرض فى تناول الديوان وما فيه من أشعار نرى من الجدير أن نلقى نظرة سريعة على الحياة السياسية والفكرية التى نشأ فيها

(*) نُشر هذا المقال فى مجلة الشعر القاهرية، العدد الثانى، إبريل سنة ١٩٧٦م ص ١٥١ -

شاعرنا خاصة وأن حياته قد صادفت فترة انهيار الدولة العثمانية وتكالب العالم الغربى فى القضاء عليها، كما عاصر قيام الجمهورية التركية وما صاحبها من تمزق فكرى وحضارى. فمنذ التنظيمات الخيرية (١٨٣٩م) إلى حرب الاستقلال (١٩١٢ - ١٩٢٣) ومقدرات الامبراطورية العثمانية - التى أوصلها الأوربيون إلى مرحلة الرجل المريض - ومثقفوها حيارى بين اليأس والأمل، والخوف والاقدام، لقد شهد يحيى كمال سكرات موت «الرجل المريض» بعد أن كانت أذناه قد امتلئت بأساطير البطولة فى المدن البلقانية التى ترعرع فيها خلال حروب انفصال هذه المدن عن الدولة العثمانية، ولذلك فقد هزه من الأعماق اندحار هذه الامبراطورية. وتسيطر خيبة الأمل على ذلك الشاب الذى إقتنع تماماً بعدم عودة الحياة إلى هذه الامبراطورية ولكنه يجد العزاء فى ماضيها المشرق .. وتخيل أيام انتصاراتها الجميلة .. وأن العالم المتهاوى تضيق معاله تماماً بعد أن يكون قد ترك أثراً خالداً فى مرآة شعره الأبدية. وفي هذا الشعر الحزين البديع يسطع ماضى أمته فى احتشام فنى رائع.

وإذا كان أحمد هاشم (١٨٦٤ - ١٩٣٢) قد هرب من الواقعية التى يمقتها إلى الرمزية والخيال فإن يحيى كمال قد انسحب من الحاضر المخجل إلى الماضى الملى بالقيم والبطولات، وإذا كان الشبان السبعة الذين تيموا بـ «مهلكة سلطان» فى أسطورة مهريار قد ضلوا الطريق وتاهوا فى عالم الخيال الذى رأوه فى أعماق البئر فإن بئر يحيى كمال هو الذكرى والخيال معاً.

الذي يعيش بالذكريات

«سعيد ذلك الإنسان

طالما استطاع أن يتخيل».

فالإنسان يعيش الحياة

ففى هذا الشعر يضع يحيى كمال خلاصة فلسفته فى الحياة ..

فالخيال شكل من أشكال تناول الواقع. فإن كبار البؤساء يتخيلون الخوارق! وإذا كانت معاناة الوجود لدى عاكف باشا (١٧٨٧ - ١٨٤٥) هى

التي أوصلته إلى تصوير العدم، فإن معاناة وجود يحيى كمال هي التي أوجدت رغبته في تجاوز الحدود وفي قصيدته «اللامتناهى» تجسيد كامل لهذه الرغبة.

إن الرغبة في تجاوز الوجود كانت من الموضوعات التي تُصادف من حين لآخر في الأدب التركي. وكان التصوف نتاج هذه الرغبة فيونس أمره (... / ١٣٢٠) الشاعر الشعبي الذي يقول:

«مادام الوجود موجوداً فلا رغبة في فناء القلب»

نجد أن هذه الرغبة في تجاوز الوجود واضحة جلية. وفضولي (١٤٩٥ - ١٥٥٦م) الذي يقول:

«تعالوا يا أهل الحقيقة

لنخرج من هذه الدنيا

ولنطوف في غير الديار

ولنرا الأصل في الأشياء والصفاء».

يود أن يجسد نفس هذه الرغبة، والشيخ غالب دده (١٧٥٧ - ١٧٩٩م) شيخ الصوفية الاتراك يعمق هذا المفهوم في قصته المشهورة «حسن وعشق» أيضاً.

ولكن هذا الإحساس يظهر بشكل آخر لدى يحيى كمال، فإنه يربطها بالرغبة المشتركة عند بنى البشر جميعاً ألا وهي الرغبة في تجاوز الحدود كما يربطها بالتاريخ التركي. وما قصيدة البحر اللامتناهى إلا رمز لشمولية العالم هذه. وأن تناوله الخاص لمفهوم عام عن الأشياء التي ميزت شعره في هذا الديوان. إنه يطور الإحساس بتجاوز الحدود في شعره في ثلاث مراحل مرتبط بعضها ببعض، فالشاعر يكتشف أن منبع الإحساس في التاريخ التركي هو الفتح ويجسد روح التاريخ التركي كله في هذا المصراع:

«فى كل صيف صولة نحو الشمال»

وطبقاً لهذا التفسير فإن التاريخ التركي كله كان عبارة عن الحرص على هذا التجاوز. وفي الحقيقة فإنه عند النظر إلى التاريخ التركي بنظرة شاملة نرى أن هذا الشعور كان هو المسيطر على كل الميادين المادية والمعنوية.

«فلنخط نهرأ بعد البحر

ولتكن الشمس علمنا ...

والسماء خيمتنا»

إن رغبة السيطرة على العالم تتضح فى هذا البيت الذي قاله (أغوز قاغان) قبل إسلام الترك. وإذا كانت سيطرتهم قد ركزت على العالم المادى فقط قبل الاسلام، فإنها شملت العالم المادى والمعنوى معا بعد إسلامهم. إن يحيى كمال الذي اتضحت فيه الرغبة فى تجاوز الحدود منذ طفولته بقوله:

«بينما تمضى طفولتى فى مدن البلقان كان ما أحسه فى كل لحظة شوقاً كاللهب»

فهو يكتشف أن منبع ذلك الشوق الملهب يأتى من أعماق أجداده: «فهمت أن الفتح هو رغبة أجدادى». إن الشوق داخل روح الإنسان لا حدود له. أما ذلك العالم الذي نعيش فيه فله حدوده، والإنسان عندما تتصارع فى داخله الروح المنفعمة بالانهاية مع واقع الوجود القاسى يبدأ فى المعاناة.

والأمة عندما تتحرك فيها رغبة التوسع الأنهائية تصطدم بواقع الأمم الأخرى، ووجودها. ومن هنا يبدأ التصارع، ويحيى كمال يقضى سنوات طفولته وشبابه فى تلك الفترة التى بدأت فيها هزائم الدولة العثمانية التى فرضت سيطرتها على ثلاث قارات من العالم لقد شهد فترة المعاناة، وشعر بالاضطراب الاجتماعى ويريد له حلا:

«بينما الجيش مهزوم

والوطن كله محزون

داعبت مخيلتي في كل ليلة

خيالات تلك الفتوح».

ولكن هيهات! فلم يعد هناك أمل في التحرر الاجتماعي، ويدفع ذلك الشاعر إلى غم وحزن وتشاؤم كبير ويبحث عن طرق جديدة ليُطمئن بها نفسه.. ولما لم يعد ممكناً الاغارة الاجتماعية الجماعية، فيحاول أن يتنوق طعم اجتياز الأفق وحده.

«وعرفت ما هو طعم لانهائية الأفق

وذات يوم قلت لنفسى

لا أريد بعد وطننا

أوحببنا،

فخرجت إلى غربة أبدية

وطفلت لـديار».

وإن الخروج إلى الغربة وقت المعاناة لمن الموضوعات التي كان للأدب التركي باع طويل فيها أيضاً. فالفتيان السبعة الذين عشقوا «مهلقة سلطان» يخرج كل منهم ليلاً من باب المدينة ل يبحثوا عن المحبوبة التي رآها كل منهم في نومه .. وكذلك شعر «يونس أمره» ملئ بالغربة في هذا العالم، فهو يبحث في كل مكان تطأه قدماءه عن صديق وفي ولكن لا يجده.

«طفت الروم والشام

وديلاً بعد ديار

لم أجد ما كنت أهواه

بل بقيت هكذا غريباً وحيداً».

ويحيي كمال في ديوانه يطوف ويطوف ويخيل إليه أنه وصل إلى نهاية العالم، ولكنه يفاجأ بالبحر اللامتناهى .. ويصادف ذلك وقت المد، وقد غطت

البحر دكنة السماء .. ويتلوى أمامه كأنه تنين بألف رأس. وكل السفن والبواخر قد هرعت إلى الموانئ ... وبقي وحده في هذا الميدان الفسيح وسط هدير الأمواج، وشمول الصمت ولكن هذا بدلاً من أن يحزن الشاعر ويخيفه، قد أسعده .. لقد شعر أن هناك ترابطاً بين ما يعانيه هو وما يعانيه البحر .. إن البحر يريد أن يشمل العالم ويحتويه .. إن البحر قد فتح له مكنون صدره! إن الإنسان والطبيعة قد حبسا في هذا العالم المحدود، وهما يحاولان تجاوزه، ولكن لا يستطيعان. فلاهما قد تخلصا من هذه الرغبة ولاهما قد استطاعا تحقيقها .. ولهذا فقد حكم على الإنسان والطبيعة معا بالمعاناة والاضطراب الأبدي. و«أحمد هاشم» يصل أيضاً إلى هذه النتيجة.

«لقد حكم علينا أن نبقى بعيداً

بعيداً،

في مكان قد احتوته الظلال

وهذا النفي

والهجر إلى الأبد»

ولكن «يحيى كمال» يطور شعوره باللانهاية هذا داخل إطار فردي وتاريخي وطبيعي، ويشكل نظاماً بديعاً جداً، هو بذرة حسية تنمو طوال الشعر وتخرج من قلب الشاعر ككوة وارفة تشمل كل الموجودات.

فهنا الخروج من الشعور إلى الطبيعة هو خروج من الداخل إلى الخارج. وهذا هو الجديد عند يحيى كمال. فقد كان أنصار (ثروت فنون) ينتقلون من الخارج إلى الداخل أي أن تأثير الطبيعة على الشعور هو المسيطر، أما يحيى كمال فقد جعل الشعور هو الذي يسيطر على الطبيعة، وكان العالم الخارجى يشكل الأساس الأول في بناء الشعر عندهم فهم يحاكون الطبيعة، أما الشعر عند يحيى كمال فهو يحاول أن يجعل الطبيعة إنساناً يحس ويشعر ... إن الطبيعة وحدها لا تحمل أي معنى أو مغزى بل

هي إنسان يحس ويشاهد والطريق السوى ليس متجها من الطبيعة إلى الانسان. إن الانسان يحتوى الطبيعة بشعوره وخياله الخاص. وإن الطبيعة تحيا بهذا الاحتواء وتكسب قيماً بشرية. وإن ما يجعل البحر فى قصيدة «البحر اللامتناهى» معنوياً إلى هذا الحد هو مشاعر يحيى كمال. وما الأساطير إلا انعكاس لظلال الإنسان على الطبيعة. إن الشاعر الذي يتحرك من الانسان يخلق بحراً شبيها بالانسان.

«البحر.. مياه عميقة..»

مفجرة..

خضراء.. متعوجة»

لقد كان الشاعر فى مجموعات الثلاث قومياً إسلامياً فى كل ما كتب شغوفاً بالحضارة الاسلامية شكلاً وموضوعاً. ففي قصيدته «صباح العيد فى السليمانية» يرى أن هذا رمز لوحدة العالم الاسلامي.

«إن ساعة العيد هذه

تحت قبتنا السماوية

هى واحدة منذ تسعة قرون

فى ديار الملة الحنيفية»

«نسمع فى السموات صوت الأجنحة

وفى الأرض وقع الأقدام

ونسمع حفيف الروح

عند كل الأبواب

تعمل على الدخول

لترتل أذكى الصلوات.

كما نحس جيوش الرب

تملاً المسجد من كل الأنحاء

وهكذا تكون السليمانية تاريخاً!! ويسمع يحيى كمال وهو تحت قبة
المسجد أصوات الانتصارات تأتيه من كل فج عميق، ومع كل تكبيرة يأتيه
صوت انتصار، ولكنه يسمع صوت المدافع فيستاعل عجباً من أين تأتي هذه
الاصوات؟

«من أين تأتي أصوات المدافع

في عمق البحر».

ويجيب يحيى كمال من أعماق الماضي ...

«لعله بارباروس قد عاد

بجيوش النصر»

وبعد أن يعدد يحيى كمال الانتصارات الإسلامية في شتى الميادين
العسكرية والحضارية يتوجه إلى الاله بالشكر لإتاحته له هذه الفرصة
ليعيش مع أرواح الماضي.
«في المعبد العظيم..

تزامنت ذكرى التوحيد..

شكر للإله ..

لاني رأيت روح الأجداد

تترف فوق الأحياء

في تلك الأوقات».

وفي الجزء الثاني من الديوان «أفكار الطريق» يركز يحيى كمال على
الفكر والفلسفة .. وعلى الوطن ولكن بصورة شمولية فكل العالم وطنه:

أدركت أن الهرم قد نال مني

وفي ساحتي ..

فهت أن الطلسم الذي يحجب .. سر الحياة

خلف زجاجة ..

قد فسد ... !

ولم أعد - كما لم يعد العالم -
كسالف العهد.

فبينما مصر وسوريا كانتا في مخيلتي فتاتين
لم تعد ترى عيناى
سوى تراكم الحصى ..
كما أضحى وجه الأرض كله مادياً
وكل الآفاق مادية
فلا الغروب على اليم ..
ولا أمسيات البرية
ولا نخيل النيل ..
ولا هيبة الأهرام ..
ولا آثار بعلبك الأغريقية ..
ولا ديار البرتقال ..

لا الورد ..

ولا النعمانية ..

لا النرجس

ولا أشجار الرمان

ولا مواويل ليل دمشق.

ولا خمور زحلة ..

ولا هوى الشام

قد وفّت بما رغبت

من الفلك. هيهات!.

على تلك الديار،

وبقي الخيال فى الإنسان،

أن العالم كله وطنى

فى لحظة المنية.

إذا لم يبرز فجر

إذا ما فنى الجسد

ففى اعتقادي

هذا هو مرادى

أن أكون حيث توجد قباب النور الالهية.
 أن تجلجل فى كيانى تكبيرات الحنفية
 ويحيى كمال يمزج الحب بالوطن ففى قطعته «الربيع فى أرنكوى»
 يتغننى بحب وطنه ...

«هى الجنان بيننا .. هى عنوان لجمال شيرين
 هى شرف للساحل هى الجنات التى نحلم بها ..
 بل حورية الشعر فىنا ..
 «كان الموسم بديعاً ..
 والكائنات أيضاً

كانت النجوم فى طرف
 ونحن فى الآخر
 وفى الماضى ...
 ظننت أن جمالك

هو سلطان جمال العالم»
 بل وصل به الأمر أن يقول أن الفلك نفسه لم ير ربيعاً كذلك الذى فى
 قرية أرنكوى.

«أربيع استنبول كهذا؟
 إنه يمنع الحب للعارف
 لقد ظللنا أسرى الخيال شهورا
 وفى اعتقادى أن الفلك .
 لم ير قط ربيع أرنكوى»

أما قطعته الشعرية «الصيف الماضى» فهى إلى جانب أنها فى الجوى
 والغرام فإنها لحن موسيقى فى البسفور:

«كان صيفا كالخيال .. خلفته بحنينك
كل لحظة فيه .. وكل لون منه
والخيالات الشعرية .. هي منحة من هواك
ما زالت الرياض تدندن بصوتك الرخيم
وستذكرك في يوم ما .. ذكرى ذلك الصيف الماضي»
«أنظري ولو مرة، الى مياه البسفور الهادئة
سترين ليلة من الصيف الماضي ... والبدر ... والورود النضرة
وصورة محياك .. قد تراخت في الأعماق.
وذكرى ذلك الصيف الماضي .. قد تهادت!».

وحين أراد يحيى كمال أن يعود الى الخصوصية من الشمولية وجد
مجد أجداده حين تمسكوا بالفتح ... حين نظروا من فوق قمة عالية تعلو كل
قمم العرق والجنس وتشرف على كل القباب والوديان ففي شعره «مهريار»
يرى النصر والشرف والشأن في ماضيه.

انظروا بدهشة وانبهار

حين ترون فتح تلك الأمصار

وحين يمثل بين أنظاركم خيال فتح استانبول.

وصدى الله أكبر من فوق تلك الأسوار ...»

أما القسم الأخير من الديوان والذي يسجل أشعار الحب والجوى فقد
بث فيه لواعج نفسه .. وتغنى بالوصال وجعل قصيدته المسماة «وصلت» أي
الوصال في المقدمة والتي يقول فيها:

«الراقدون في أحضان الأحبة،

المستمرئون مستقبل العمر

في حضن الوصال،

الظانون أن الليل لحظة حظ قد تدوم!

لا يرون لحظة انبثاق النور

في الافق أحلامهم .. الحب في رياض أزلية،

ومواسمهم .. ليست سوى صيف،

ونسكات بنفسجية،

لا يسمعون نواح البلبل ..

لا يعرفون ذبول الزهر ..

أو اختفاء البدر

وقبة السماء ..

في كل لحظة ..

زرقاء نقية ..».

ويستمر يحيى كمال في هذه القصيدة مصوراً لنا الحب في
أحلي وأرقى معانيه وكيف أنه يسوى بين الغنى والفقر، بين العابد
والزنديق .. ولكن لحظة الفراق عنده أقسى من الموت .. بل يتمنى على الله
أن تسعفه المنية قبل أن يرى لحظة الفراق، وأن تدوم ليلة الوصال دوام
الدهر ..

أيها الطالع ؛

ان هذا الشبح الأسود

أقسى من الموت.

أيها الحب ..

إن تلك القلوب هي لك

أيتها الليلة العلوية الثملة ..

ألا تدومين أبد الدهر»

ثم يلي ذلك الهجر .. فإنه أخشى ما يخشاه يحيى كمال .. فإنه يحب

الوفاء ويقدر الذكرى ..

«الهجران..

كالديك الصائح في وضوح النهار

المؤذن في غير آوان ..

الحارق جوف الانسان ...

الماضى ..

وردة عطرة ..

في يد حاملة لحرورية بضرة ..

والوقت

نسيم،

والحدائق

وارفة الاشجار ...

ولم ينس يحيى كمال حتى في أشعار حبه قبته السماوية .. قبة عالم
الحضارة الاسلامية فيطوف في بلاد الأندلس، ويشاهد مراقصها وحاناتها
وماثرها وماضيها، قائلاً في قصيدته «الرقص في الأندلس»

«الجرس

والدف

والورد

والرقص في البساتين..

ومساء الشوق في حضن التاريخ..

وأغنية الحب الشعرية

بين شفاء الملايين،

وبهجة أسبانيا

في هذا المساء ..

في الجرس الحنون ..

القدح الذهبى فى الايدى ..
 الشمس الوردية فى القلب
 وجسد أسبانيا ملفوف بالزهر
 وخلال الرقص ..
 ولفتة رأس
 وسهام من حور فى العينين
 وأجساد خمرية ..
 وشفاء ثملة
 وعيون مكحولة.
 أحضن ..
 قبل ..

وتمتع برحيق الشوق!

وهكذا، فإن يحيى كمال قد أدرك أن الشعر شعور وإحساس، وأنه قد نجح فى إظهار ذلك فى آثاره الشعرية لقد ظن الشعراء الأتراك القدامى وحتى شعراء «التنظيمات» أن الشعر هو فكر فقط لذلك فقد حشي كل من ضيا باشا (١٨٢٥ - ١٨٨٢) ونامق كمال (١٨٤٠ - ١٨٨٨) وعبدالحق حامد (١٨٥٢ - ١٩٣٧) أشعارهم بالفكر. أما أرباب مدرسة «ثروت فنون» فقد اعتبروه رسماً فزيتوه باللوحات والصور: أما محمد عاكف (١٨٧٣ - ١٩٣٦) وضيا كوك ألب (١٨٧٦ - ١٩٢٤) فقد لونوا شعرهم بأيدولوجيات مختلفة. ومما لا شك فيه أن الشاعر يمكن أن يرتفع إلى الأفكار العميقة كالفكر والفيلسوف تماماً. ولكن وصوله إلى الفكر يختلف عن كيفية وصول الفيلسوف. إن الشاعر يصل إلى الفكر عن طريق الإحساس والخيال. إن قصيدة «البحر اللامتناهى» وأفكار الطريق، وغيرهما من القصائد مليئة بالفكر العميق المتعلق بالحضارة والطبيعة

وروح الانسان والتاريخ ولكنه ليس فكراً مجرداً بل إنه فكر قد تكون عن طريق الخيال والاحساس.

لقد عاصر يحيى كمال موقف الجمهورية التركية الصلب من التاريخ القديم ومن الحضارة الاسلامية التي أظلمت ألف سنة ولم يشأ أن يدخل في صراع فكري مجرد بل وضع ما يود قوله وسط باقة من الزهور العطرة أو ضمن لحن من الموسيقى الشجية التي تتصاعد دائماً إلى أعلى، وكان له من المهارة ما يجعله يجد المحتوى المناسب لهذا التصاعد العلوي.

هامش

(١) يحيى كمال ١٨٨٤ - ١٩٥٨ شاعر تركى من أكبر شعراء القرن العشرين فى الأدب التركى، ولد فى ديسمبر ١٨٨٤ فى إحدى مدن البلقان التابعة للدولة العثمانية لابوين ينتميان الى عائلتين عريقتين لهما دور بارز فى نقل الحضارة الإسلامية الى البلقان، تلقى تعليمه الأولى والأعدادى فى مدينة اسكوب مسقط رأسه، وقد توفيت والدته سنة ١٨٩٧ ولم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة بعد وكان لوفاتها أثره العميق فى حياته وفيما أنتجه من أشعار.

كذلك كانت هناك حادثة أخرى أثرت فى طفولة الشاعر تأثيراً كبيراً، تلك الحادثة هى تقدم الجيش العثماني نحو أثينا سنة ١٨٩٧ فى وقت وصلت فيه الدولة العثمانية إلى درجة الإنهيار الكامل مما أيقظ الشعور القومى لدى الشاعر.

وفى سنة ١٩٠٢ ذهب يحيى كمال إلى استانبول وظل بها منتظراً الإلتحاق بالجامعة الأمريكية. فى تلك الفترة كان يقرض الشعر تحت أسماء مستعارة فى مجلتى «ارتقاء» و «معلومات» وفى سنة ١٩٠٢ سافر إلى باريس حيث أطلع على كافة التيارات الشعرية المعاصرة مما دفعه إلى رسم شخصيته الشعرية التى ارتضاها لنفسه، وهناك رأى المظاهرات المعادية للدولة العثمانية والعالم الاسلامى والمؤيدة لشعوب البلقان المسيحية فبدأ فى البحث عن ذاتيته القومية وعن عناصر تتركه وعوامل ارتباط الترك بالعالم الاسلامى فانكب على خزائن الكتب التركية فى باريس يدرس تاريخ تركيا بنفس النمط الذى وضعه علماء الغرب فى دراسة تاريخ فرنسا بل وأوروبا كلها. وقد عاد إلى استانبول سنة ١٩١٢ وهو أكثر شعوراً بقوميته فى التاريخ والأدب والشعر.

وقد اكتسب يحيى كمال شهرة شعرية كبيرة فقد كانت أشعاره تخلق حدثاً شعرياً وأدبياً هاماً وتثير حولها الجدل والنقاش كما يعد أعظم من طوع التركية الى النظم سواء بالعروض العربى أو بالوزن القومى التركى.

وفى استانبول عين مدرساً لتدريس تاريخ الحضارات والتاريخ الأوروبى والأدب التركى فى كلية دار الفنون التى تحولت إلى كلية الاداب فيما بعد.

غير أن هزيمة تركيا سنة ١٩١٨ هزت أعماق يحيى كمال فانضم هو وطلبته إلى حزب الاستقلال وربط فى أشعاره بين كفاح الشعب والأدب وعمق ذلك الشعور فى نفوس أبنائه الطلبة. وفى ١٩٢١ تولى رئاسة تحرير مجلة التقدم وكتب المقالات والأشعار الحماسية فيها وفى غيرها من المجلات ك «بركاه» و «توحيد أفكار» و «حاكميت مليت» مما ألهم حماس الشباب والمواطنين أثناء الحرب.

واختير يحيى كمال مستشاراً فى وفد المفاوضات فى مؤتمر لوزان سنة ١٩٢٢ وفى ١٩٢٣ أصبح نائباً عن «أورفة» فى أول مجلس نيابى لتركيا بعد قيام الجمهورية. وفى سنة ١٩٢٦ عين سفيراً لتركيا فى بولونيا وفى سنة ١٩٢٩ عين سفيراً لدى أسبانيا والبرتغال ثم عاد إلى مجلس الشعب نائباً عن مدينة استانبول، وفى سنة ١٩٤٧ مثل بلاده سفيراً لدى باكستان ثم أحيل إلى المعاش سنة ١٩٤٩ وكانت وفاته سنة ١٩٥٨ وقد خرج الشعب التركى كله لتشييع جثمانه الى مثواه الأخير.

﴿ الورقة الحادية عشرة ﴾

الترجمة السياسية
لقصيدة قيزيل ألما
للشاعر ضيا كوك ألب

الترجمة السياسية
لقصيدة قيزيل ألما
للشاعر ضيا كوك آلب

١٢٩٣ - ١٣٤٣ هـ = ١٨٧٦ - ١٩٢٤ م (*)

-١-

الاذيب همزة الوصل بين السماء والأرض...!!

الرجل المريض فى النزاع الأخير، الصراع الإمبريالى محتدم، الستار الحديدي مضروب.. أو هكذا يروجون - النضال السياسى مشتعل، التيارات السياسية، والفكرية على قدم وساق ... الحياة الدستورية تعلن سنة ١٣٢٦ هـ = ١٩٠٨، ويخلع السلطان عبد الحميد الثانى (١٨٧٦ - ١٩٠٩ م) من العرش .. الاتحاد والترقى فى قمة عنفوانها .. فتصل إلى الحكم.. وتزج بالدولة العثمانية إلى أتون الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨ م) وتهزم مع ألمانيا .. تحتل جيوش الحلفاء أجزاء كبيرة من سائر ممتلكات الدولة العثمانية.. تنتهك حرمة العاصمة.. ينتفض الشعب التركى معلناً حرب الاستقلال والتحرر..

البحث عن مخرج.. الجميع فى انتظار المنقذ.. هل الإنقاذ فى الاستمرار فى الاتجاه إلى الغرب والأخذ عن الحضارة الغربية..؟ هل الانقاذ فى التمسك بأصالة الشرق والحضارة الإسلامية..؟ هل الخلاص فى التخلص من الدين، أم التمسك بالدين..؟ هل القومية التركية، أى الطورانية هى المنقذ..؟ هل العَصْرنة وعالمية الدولة فيها الخلاص..؟

وسط هذا الجو المشحون بالأحداث، والتيارات، والأفكار والنزاعات التى خلخلت كيان الدولة العثمانية فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ظهر ضيا كوك آلب (٢٣ مارس ١٨٧٦ - ٢٥ أكتوبر) (١)

(*) ألقى هذا البحث فى ندوة ترجمة الشعر فى الآداب الشرقية التى نظمتها لجنة الترجمة التابعة للمجلس الأعلى للثقافة، التابع لوزارة الثقافة فى جمهورية مصر العربية بالقاهرة فى يومى ١٤ - ١٥ مايو سنة ٢٠٠٢ م. وسيشتر أيضاً ضمن أعمال وأبحاث هذه الندوة.

كشاعر، ومثقف مسلم، ومُنظّر قومي.. هو كردى العرق.. شرقى التعليم.. قومي المشرب.. اتحادى النزعة السياسية.. تفاعل مع الأحداث.. بحث، ونقب فى التراث، والموروث، والأساطير.. استلهم الاشارات واستقرأ الماضى، واستشف ارهاصات المستقبل.. فكانت قصيدة قيزيل الما.. التى نظمها سنة ١٩١٣م.. ونشرها لأول مرة فى "تورك يوردى" وتوالت طبعاتها.. وقد وضع فيها السمات العامة لدولة المستقبل.. ورسم فيها الخطوط العامة للمدينة التى يتمناها.. وينتظرها.. وجاءت هذه المنظومة فى مائتين وأربعة وخمسين بيتاً فى طرز المثنوى.. ومع أنها تركّز تركيزاً شديداً على الفكر الأيديولوجى، إلا أنها نظمت بالشعر المنغم.. يظهر فيها من حين لآخر المناخ الأسطورى لقصة حب، قد شملها عمل أدبى، وفنى متكامل تخللت بعض الجذبات الصوفية.

-٢-

الناحية الفكرية لم تكن أقل اندفاعاً وتتابعاً؛ ظهرت ايديولوجيات متبانية؛ الأيديولوجية العثمانية الخلافتية.. اللامركزية.. الفكر الطورانى.. الجامعة الاسلامية، والاتحاد الاسلامى.. وتيار العُصْرنة.. وكانت جميعها رغم تباينها تتفق حول النقاط الآتية:

- (أ) ضرورة انقاذ الدولة العثمانية، وإعادة عظمتها القومية من جديد..
- (ب) الإقْتِناع بتقدم الغرب، وضرورة الارتفاع إلى مستواهم مهما اختلفت طرق الوصول إلى ذلك...
- (ج) ألا تنقل هذه الصراعات الاجتماعية والفكرية إلى الأحزاب والحكومة، بل تظل فكراً اجتماعياً، وأدبياً بحثاً..
- (د) ضرورة التخلص من التقليد الأعمى للغرب والتخلص من ثنائية الهوية التى عمت البلاد منذ التنظيمات، ومحاولة خلق شخصية قومية موحدة فى شتى المجالات..
- (هـ) الابتعاد جهد الطاقة عن الرومانسية فى كل مناحى الحياة، والالتزام بالواقعية.

-٣-

الثابت أن فترة الأدب القومي في تركيا لم تكن تخضع منذ بدايتها وحتى نهايتها لتيار أدبي واحد.. ولكن كانت هناك مدارس أو جماعات أدبية - كالفكرية - متعددة ظهرت خلال تلك الفترة.. ومن أبرزها الأقلام الشابة «كنج قلملر» والفجر القادم «فجراتى».. والتكية.. «دركاه» ورابطة الشعراء «شاعرلر درنكى». وكانت تتفق جميعها في وجهة النظر الفنية. بينما تختلف من الناحية السياسية.

فجماعة الأقلام الشابة قد إلتفت حول المجلة الأدبية التي صدرت في سلانيك عام ١٩١٠م = ١٢٢٨هـ بنفس الاسم، وأشهر هذه الجماعة على جانب وعمر سيف الدين (١٨٨٤ - ١٩٢٠) وضيا كوك ألب (١٨٧٦ - ١٩٢٤م). وكان هدفهم جميعاً تبسيط اللغة، وتحريرها من سيطرة اللغتين العربية والفارسية..

أما الفجر القادم، فهي أيضاً جماعة أدبية تكونت عام ١٩٠٩م من شباب تراوحت أعمارهم ما بين العشرين والثلاثين عاماً.. وكان شعارهم الأدبي «الفن شئ خاص وخلاق وراقى» وما هو إلا إنتاج شخص يخاطب زمرة معينة.. وهدفهم نقل نور الغرب إلى أفق الشرق.. وأهم أعلامها أحمد هاشم (١٨٨٢ - ١٩٢٣م) وأمين بولند (١٨٨٦ - ١٩٤٢م)، وحمد لله صبحى ورفيق خالد (١٨٨٨ - ١٩٥٦م)، وشهاب الدين سليمان (١٨٨٥ - ١٩٢١م) ويعقوب قدرى (١٨٨٩ - ١٩٧٤م).

أما الدركاه؛ فكانت مجلة أدبية نصف شهرية تصدر تحت رعاية الشاعر يحي كمال بياتلى (١٨٨٤ - ١٩٥٨م) ويلتف حولها طلاب الجامعة؛ وكان أبرزهم إلى جانب أحمد هاشم، ويعقوب قدرى أحمد حمدى طابينار (١٩٠١ - ١٩٦٢م) وأحمد قدسى تجر (١٩٠١ - ١٩٦٧م) ونور الله أتاچ (١٨٩٨ - ١٩٥٧م) وكانت ترجماناً لأفكار شباب استابنول آنذاك.

وتكونت رابطة الشعراء = شاعرلر درنكى عام ١٩٢٠م وجعلت رئاستها لجلال ساهر وقد طورت الأفكار التي بدأنها جماعة الأقلام الشابة،

وخاصة فيما يتصل باللغة التركية، وقد استقوا أفكارهم من طوران، والآناضول. وفضلوا الوزن القومي على غيره من الأوزان الشعرية ومن الأسماء التي لمعت في هذه الجماعة؛ كان فاروق نافذ (١٨٩٨ - ١٩٨٣م) وأورخان سيفي (١٨٩٠ - ١٩٧٢م) وفؤاد كوبريلي (١٨٩٠ - ١٩٦٦م) ورضا توفيق، وشاعرنا ضيا كوك ألب.

من ذلك يتضح أنه لم يكن هناك تياراً أدبياً واحداً خلال مرحلة حياة الشاعر ضيا كوك ألب، بل ما يمكن قوله هو أنه كان هناك فكر قومي خالص اشترك فيه كل الكتاب على اختلاف جماعاتهم الأدبية، أو أيديولوجياتهم التي كتبوا تحت تأثيرها.

-٤-

قيزيل الما:

للقوف على شخصية كوك ألب الحقيقية في محاولتنا هذه للوصول إلى لب فكرة السياسى، فلا يكفى على الاطلاق دراسة أفكاره المجردة، والتي تضمنتها آثاره العلمية كمفكر اجتماعى، بل يجب دراسة نمطه الشعرى، إلى جانب نمطه الشعورى.. فأسعاره إلى جانب أنها أشعار تعليمية أيديولوجية بصفة عامة، إلا أنها تحمل عناصر هامة جداً فى إلقاء الضوء على نفسيته، وأسلوب تفكيره. ففي مقال له بينما كان يحاول أن يبين نظام تفكيره، وبواقع هذا التفكير، وكيفية حدوثه، يقول:

«.. كنت تابعاً في طفولتي لطبيعة «الدفع اللاشعورى للأمل» وكنت أعيش به حياة سعيدة.. ولكننى فقدت هذا الدفع اللاشعورى للأمل بعد أن انتقلت إلى سن التفكير من عمرى، وبعد هذه الخسارة الفادحة ودعتنى أيضاً «حورية السعادة» ولكننى لم أكن راضياً بهذا الحال فسعيت إلى خلق فلسفة تفاؤلية مستندة على الإرادة.

فهنا نرى ضياً كوك يشبه «الدفع اللاشعورى للأمل» بـ «حورية السعادة» وأنه عاش فترة طفولته تحت تأثير هذا الدفع اللاشعورى الذى

شكل أساساً هاماً في أيديولوجيته... تلك الأيديولوجية الاجتماعية التي كان لها تأثيرها العميق على مثقفي الثورة التركية.

ويعترف ضيا كوك ألب نفسه أنه كان على وشك الانتحار عقب أزمة نفسية ألمت به في شبابه .. ولكنه عاد إلى الهدوء والسكينة بعد أن وجد لنفسه غاية اجتماعية، أو على حد تعبيره «مفكرة» وتتبع عظمة كوك ألب أنه كون هذه المفكرة أي الفلسفة الاجتماعية ليس تحت تأثير «الدفع اللاشعوري للأمل» بل بقدرته الفائقة على تحويل هذا الدفع اللاشعوري إلى نظام فكري محدد، وبمعاناته الأكيدة عندما كان يبحث عن اجابات لما يعترض مجتمعه من مشكلات. ويعبر هو نفسه عن ذلك في خطاب بعث به إلى إبنته وهو في المنفى حيث يقول لها:

{ .. كنت لا أجيب في شبابي على الأسئلة التي تطرأ على ذهني، وكنت أبحث في الكتب، ولم أكن أجد فيها الجواب الشافي .. فسعيت سعياً حثيثاً لكي أجد أيضاً.. ومن هنا اجتهدت أن أجيب بنفسى على المشكلات التي تعترضني، وسعيت في أن أجد إجابته لكل ما ينشأ في ذهني من تساؤلات}.

وما منظومة «طوران» التي كتبها ضيا كوك ألب إلا «اللاشعور الجماعي» الذي يحتوى على الأنماط القديمة «archtypes» «واللاشعور الشخصي» حسبما ذكر «يونج» لدى كوك ألب نفسه...

فضيا كوك ألب الذي تعرض لأزمة الـ «أنا» في شبابه قد تخلص من هذه الأزمة النفسية عندما نجح في أن يدمج «أنانيته» مع «اغوزقاغان» و«الأجناس التركية» الأخرى. فما هذه المنظومة إلا تعبير صادق عن صوت التاريخ الذي سمعه الشاعر في أعماق نفسه والإحساس القوي المتولد عن هذا الصوت. فالفكر السائد في منظومة طوران هذه هو محاولة الدمج بين الذات والأمة هذا الفكر الذي يمثل مركز الثقل في كل أعمال ضيا كوك ألب.. فالشطر الذي يقول فيه:

«أنا.. أنت فلا.. ، نحن .. فنعم..» «بن.. سن يوقز.. بزواريز» يُعَبَّرُ بعمق شديد عن هذه الرغبة. و«اللاشعور الجماعي» قد احتل عنده الوجود الذاتي..

وقد أثبتت الدراسات الأخيرة أن ضيا كوك ألب كان انطوائى المزاج، خجولاً، جباناً فى مواجهة العالم الخارجى.. يشعر بإعجاب كبير نحو أبطال التاريخ، وكأنه وجد فيهم تنفيساً عن ضعفه فى مواجهة الحياة.

ونستطيع أن نستخرج من الفقرة السابقة فى الخطاب أيضاً الأنماط أو المراحل الفكرية والحسية التى مربها ضياً كوك ألب، وهى ثلاث:

المرحلة الأولى:

هى مرحلة الطفولة السعيدة والتى كان خاضعاً فيها لعملية الدفع اللاشعورى للأمل.

المرحلة الثانية:

وتشمل سنوات الأزمة التى فقد فيها «حورية السعادة» وسيطرت على حياته النظرة التشاؤمية.

المرحلة الثالثة:

وهى مرحلة النضوج، والتى سعى فيها إلى خلق فلسفة تفاؤلية معتمدة على الإرادة، خاصة بحد أن تخلص من الأزمة النفسية التى مربها. فياترى.. كيف كانت تعمل مخيلة ضيا كوك ألب خلال تلك المراحل الثلاث، وما هى الأخيلة التى خلقها بتفكيره ولاشعوره..؟ وكيف كانت العلاقات بينها..؟ وما هى المراحل التى مرت بها «حورية السعادة» التى صاحبتة فى سن الطفولة حتى وصلت إلى فلسفة حياة..

إن محاولة الإجابة على هذه التساؤلات هى التى ستوصلنا إلى البرنامج السياسى الذى خطه ضيا كوك ألب لجمهوريته.. أو لنقل نظامه المستقبلى.

المرحلة الأولى:

أثبتت الدراسة أن ضيا كوك ألب كان سعيداً في طفولته، استناداً إلى ما ذكره هو شخصياً في بعض مذكراته، وأشعاره، وخاصة منظومته «قره جه داغ» = الجبل الأسمر، والتي ذكر فيها أن والده قد أقام له مكتبه في الطابق العلوي، وكانت بمثابة «عش الاستغراق» وأنه كان يرى الجبل من نافذته وكأنه «السعادة وقد تدثرت رأسها في الفراء» وكانت هذه الحجرة «حجرة تتولد فيها آلاف الأحاسيس».

وعلى الرغم من أن هذه السعادة كانت داخل البيت، ووسط حنان العائلة، ودفئها.. إلا أن خياله كان تواقاً إلى تخطى حدود هذا المكان المغلق، وحالما ينظر إلى العالم الخارجى - حتى في أيام الشتاء - كان يرى عالماً أسطورياً:

{ كنت أظن الشتاء، عالماً سحرياً... يرقد تحت الثلوج
تحت بحيرة سريعة... تغرب إليها الشمس كل أصيل
وفي المساء.. تصطف أساطيل عشاق هذه الحورية..
ناثرين الزهر فوق يختها، مزينة كل أطرافه.. }

وفي جزء آخر من نفس القصيدة يتخيل «فتيات شقراوات وهن يغتسلن باكراً كل صباح في نبع من اللبن الصافي..» و «منارة ما أن يشرب الهرم من مائها حتى يرتد إليه الشباب..»

فهذه الحورية، وتلك الفتيات، وعودة الشباب وغيرها من العناصر المشابهة، والتي تحتل مكاناً فسيحاً في هذه المنظومة، وغيرها لدليل واضح على قوة «الليبدو» عند ضيا كوك ألب.

وما يلفت النظر في شخصية المفكر ضيا كول ألب، أنه لم يتخلص من هذه الروح الطفولية قط، حتى بعد أن وصل إلى مرحلة النضج، وربما تكون هذه الروح هي التي دفعته لأن يكتب «حواديتاً» وأساطيراً وأشعاراً

للأطفال.. فالى جانب أنها تحمل غايات تعليمية، فإنها تبين أنه كان يعيش دائماً تحت تأثير الرغبة فى العودة إلى الوراء «Regression» وأن هذه الأعمال كانت تعكس لاشعورياً رغبته فى التعبير عن عواطفه لهم حتى يدفعهم إلى الأمام، وأنه كان يود أن يعلم مشاعر الحب. فبطل مقطوعته الشعرية Ala geyik = الغزال العسلى، كان فتى تركياً صغيراً، وبطلتها فتاة قيرغيزية.

وأن البطل التركى هو الذى ينقذ الفتاة القيرغيزية الجميلة:

«إلتفتُ فرأيت فتاة» جميلة فى ملابس قيرغيزية

وقفت تنظر بجانبى..

فومضت قائلة .. « ايها السيد التركى..

هل عرفت الغزال..

فلم يكن أحد يستطيع أخذى

من هذا الوحش.. ولكنك أنت...

شقت الجبل.. ثقت الصخر.. وجئت فأنقذتنى...»

ولم تكن هذه الفتاة سوى «ملاك طوران» أو «المطلب الأسمى للترك..

فيرد عليها بطل الأسطورة قائلاً:

«ياحورية طوران.. ومطلب الترك الأسمى..

إن مئة مليون تركى.. ينتظرونك الآن فى طوران..

هيا.. لنصل.. ولنقتحم الظلمات

وليتوهج الموقد.. وليسعد البلد الفقير..»

كان ضيا كوك ألب يكتب مقالات فى «الأقلام الشابة» و«تورك

اوجاعى» الموقد التركى، و«تورك يوردى» الوطن التركى، تحت توقيع

المهدى. وهذا إن عبّر عن شئ، فإنما يعبر عن رغبة الانقاذ والتحرير التى

كانت تعتمل فى نفوس أبطاله.. تعبيراً عن نفسه هو.. فلقد كان يرى نفسه

بعين المنقذ أو المحرر لذلك المطلب الأسمى للترك..

المرحلة الثانية:

سنوات الأزمة:

كان ضيا كوك ألب فى طفولته انطوائياً «Intraceptif» وكانت هذه الإنطوائية هى التى دفعته إلى محاولة الإنتحار، عندما أصبح وجهاً لوجه مع العالم الخارجى، وعندما أحس أنه فقد «حورية السعادة». وكانت كتب الطبيعة التى درسها فى المدرسة تمنحه فكراً مغايراً تماماً لما رآه فى عالمه الخيالى.. ذلك العالم المليئ بحوريات الطفولة.. أما هذه الكتب فتبين الكائنات وكأنها آلة عظيمة تدور، وما هو إلا جزء تابع لها.. ويعترف هو شخصياً أن التضاد الذى لمسه بين ما قرأ فى كتب الطبيعة وكتب الكلام فى فترة الدراسة كان بمثابة قطبا التيار الكهربائى، فعندما يتلامسان فى فضاء روحى، كانت تتولد صواعق الريب والشك بدلاً من ومضات الحقيقة.. وكل يوم كان يزداد تصادم الحقائق المثبتة وأفكارى المفضلة داخل أعماق نفسى، ولم يكن القلب يسمح قط لتحول الجسم إلى آلة مادية، لاخيار لها ولا استقلال... وكان كل أملى هو معرفة ما إذا كان من الممكن انقاذ البلاد والوطن من تأثير «المعجون المنوم» الذى تتعاطاه دون علم تحت تأثير الاستبداد.. فقد كنت فى حاجة إلى نظرية للخلاص. وفلسفة للأمل.. فلو كان الانسان آلة فقط، وإذا لم يكن هذا الإنسان يمتلك قوة خارقة يستطيع بها تخطى هذه الطبيعة فلا أمل فى إنقاذ أمتى من هذه المحن.. ولسوف تظل الإنسانية إلى نهايتها تعاني.. ولم يسعفنى «الكلام» أو «التصوف» بنظرية الخلاص وفلسفة الأمل اللتان كنت فى حاجة إليهما...

إننى أود أن أرى الوطن وقد تحرر.. وأمتى وقد ترقى.. والانسان وقد ارتقى.. ولكن كانت هناك شخصية أخرى مشنومة.. لم تكن تقبل أى حكم قط مالم يكن متوائماً مع «ميكانيزم» التجارب، ومتفق مع معايير المنطق، ويُقاس بمقاييس العمليات الرياضية.. ذلك هو عقلى.. إن ذلك العقل يثور محاولاً خنق آمالى وتحطيمها.. وكان المتكأ الوحيد لى آنذاك هو التأويل

الذي كنت أحاول به تأسيس توافقاً في روحى فهذه الحيرة التي كان يقع فيها ضيا كوك ألب كلما واجه العالم الخارجى ولجوءه إلى قبر أمه أو قبر أبيه للبحث عن السلوى أو المشورة هو ما ولد فى شخصيته ما اصطلح علماء النفس على تسميته بـ «الثنائية» أو الشيزوفرينيا، فالوجود عنده انقسم إلى «داخل» و «خارج».. وهو ما عبر عنه في قصيدته «نفس الأمر» بإشارات كثيرة تعبر عن «العالم الداخلى» و «العالم الخارجى» وما بينهما من تضاد. فقد رسم لها صورة شعرية فنية رائعة «حسناً قد غطت وجهها بنقاب أسود..» فالشاعر رغم المظهر الخارجى المعبر، ينفذ إلى الأعماق بذهنه، ويكتشف الجمال، وكلما نظر إليها يزداد حبه لها:

«إن ذهنى يرى جمالك

وعينى ترى ظلالك..

فوجهك جميل.. فلما النقاب معتم هكذا..

كلما دقت فيك النظر

أرداد جمالك..

وكلما ارتقى حسنك

زاد هيامى ...»

فإن كان فى الخارج نافذة مطلة على العالم الخارجى، وقد فُتحت على الجحيم، ففي الوجدان نافذة مطلة على رياض الجنة:

«ففى الوجدان نافذة مطلة على رياض الجنة

أما نافذة الخارج فمطلة على جهنم..»

وهكذا نجد أن العنعنات الصوفية، والتي استقرت فى النفوس منذ جلال الدين الرومى، ويونس أمره كانت قد تركت بصماتها فى نفس ضيا أيضاً... وهذا أمر طبيعى.. فعمه قد لقنه ثقافة شرقية أصيلة، ومزاجه ميال إلى التصوف منذ النشأة الأولى...

المرحلة الثالثة:

عاش ضياء كوك ألب معاناة شديدة في سنوات الأزمة، بسبب عدم قدرته على الموازنة بين نزعاته الشخصية والظروف والغايات الاجتماعية التي يعيشها، فقد كان بحكم انطوائيته مضطراً إلى محاربة ذاته أولاً.. ولقد عاش فترة شبابه تحت ضغط النزوات الجنسية.. ولكن تربيته الدينية كانت تسعفه عند البحث عن مخرج أو نجاة.. ففي شعر له كتبه للقرويين سنة ١٩٠٩م عبر فيه عن مدى الصراع الذي يعيش داخل الإنسان.. ولكن ذلك الإنسان يزداد قريباً من الله، ويرتفع وضعه الاجتماعي بمدى انتصاره على شهواته، وسموه بهذه الشهوات. وما الصوم عنده إلا «جهاد» ضد نزوات النفس لمدة شهر، والذي في نهايته نعرف الفرق بين الخير والشر حيث يقول:

«بينما نشعر بالمشقة قليلاً لعدة أيام في هذه الحرب

تهون تلك المصاعب. ونهزم الأهواء..

ونجرب أن الخير أقوى من الشر..

ويبرز الثنائية الموجودة في الإنسان، خاصة في قصيدته «الصلاة» وكيف أن الإنسان يتحول من حيوان مفترس إلى ملاك وديع في برهة واحدة، وبمجرد أن ينوي الدخول في الصلاة:

«ابن آدم بينما كان وحشاً.. تحول إلى ملاك تواً

وما جعله كذلك هو حبه للخالق.. والخوف.. والرجاء..»

ويعترف في شعره المسمى «الأذان» أن العامل الديني هو الذي يزيل من الإنسان «آنانيته..» وخاصة حين يصف الأذان قائلاً:

«ها هو ذا، هذا الصوت..

موقف العالم.. مبين طريق الحق..

مسوى السوء.. مزيل صداً الآنانية من القلوب الخيرة..»

وما العيد عنده إلا مؤسسة، تنمحي فيها «الأنانية» الموجودة ويحل محلها «الشعور الجمعي»..

إن هذا هو ما دفع ضيا كوك ألب إلى التفكير الجدى فى مفكوره..
والإنتقال إلى مرحلة التخطيط الاجتماعى.. وقد كان شعره معبراً عن
«مفكوره» دائماً.

وأن هذه الفلسفة هى التى كانت تملأ عليه حياته.. بل وخياله. هى
محبوبته..

«كانت حورية لا ترى بالعين

أعيش معها قلباً، وقالباً..

ما أن أصمت أنا حتى تبدأ هى

كان ازدواج روى بها..

أنا قلب عاشق .. محبوبى هو ذا..

أنا روح مرضى.. هى لقمانى..

ولقد كتب هذا فى «اتوغراف» إبنته قبل موته بشهر واحد.. إنه يبحث
عن المدد. إنه يبحث عنه فى أعماق قلبه.. ومن له بهذا المدد... سوى
الحبيب... سوى الله:

«طريق الحياة.. صعب المراس

منحدر جبلى.. صخرى..

يحدوه خور فى العزيمة..

وتراخ فى القوة..

الحبيب.. هو تلك الحورية..

لا ترى بالعين.. بل هى قمر ... يتلأأ فى سماه القلوب

كنت أبحث عنها.. فى وجه السماء

وجدت تلك الهيفاء.. ليست فى السماء.. بل على الأرض....»،

لا يجد ضيا كوك ألب من ينقذه، ويرشده إلى طريق الخروج من

المنحدر سوى الله.. هو الأم.. هو الصدر الحنون:

«أنت خزينة الفقراء

وأم اليتامى.. أنت الصدر الحنون

أنت المدد.. والعون.. يا إلهي العظيم....»

هذا الحب، وهذا الحنان يتقد في داخله غريزياً.. لا أملاً في رجاء، ولا

خوفاً من عقاب أو جزاء... بل هو الحب لذات الحب...

«.. إن ديني ليس الأمل.. ولا الخوف..

بل أعبد ربي لحبي لذاته..

لا طمعاً في جنة.. أو خوفاً من جهنم..

بل أقدم حبي دون لقاء..

أيها الواعظ.. لا تقل إن نار جهنم

تلتهب.. فلست أدري بكم ألف حمل من الحطب

بل قل.. هناك شمس الجمال

قد بزغت من شمس حينا....»

- ٥ -

إن غاية الموت هي البعث، هو الميلاد من جديد، ومفهوم الميلاد من جديد Rebirth، ما هو إلا توحيد بين رغبات الانطوائية Ingestion والانطلاقية Egression، داخل الانسان.. وقد كانت هاتان الرغبتان في منتهى القوة لدى ضيا كوك ألب.. ففي الوقت الذي كانت فيه شخصيته انطوائية إلى أبعد حدود الانطواء، فقد أصبح مفكراً اجتماعياً، ينكر ذاته... أنانيته، ومنطلقاً إلى العالم الخارجي بشكل مبالغ فيه.. وقد تجلت هذه التناقضات عنده في فلسفته التي عبر عنها في خطاب بعث به إلى إبنته وهو في المنفى حيث يقول:

«...وفي الوقت الذي يهرم فيه كل انسان هنا.. فأنا أزداد شباباً لأنني ألفت الحياة خارج محيط الزمان والمكان.. وقد احتل مفهوم المولد من جديد هذا حيزاً كبيراً في أعمال ضيا كوك ألب.. حتى أصبح يشكل فلسفة

حياة لديه.. ففي وجهة نظره؛ تتقدم الأمم بما خلقت، وخلفته من فلسفات..
 فالفلسفات هي القوة الديناميكية التي تجعل «الميلاد من جديد» ممكناً.
 وقد عبر الكاتب عن ذلك في مقالاته بشكل «عقلي» وتناوله في أسعاره
 بشكل «حسى».. ووضع الكثير من الرموز التي تعبر عن ذلك في أساطيره،
 وملاحمه كما أنه قد نجح في الربط بين هذه الحالات الثلاث «العقلي -
 الحسى - الرمزي».. وبعض أعماله الأخرى.. ودمج بينها وبين الظروف
 الاجتماعية التي كان يعيشها عصره، فالحرب العالمية الأولى (١٩١٤ -
 ١٩١٨) وحرب الاستقلال - والنضال الشعبي، وإلغاء السلطنة في نوفمبر
 سنة ١٩٢٢م. وفي السادس عشر من نفس الشهر يغادر السلطان محمد
 الخامس قصر السلطنة، وفي ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٢٣م تعلن الجمهورية،
 وتلغى الخلافة في ٣ مارس سنة ١٩٢٤م - ففي هذه السنوات.. كانت كلها
 أحداث موت يعقبه حياة.. اكتسبت فيها الأحداث سرعة متناهية.. ولكنها
 كانت سنوات تغيير القشرة بالنسبة لبلاده تركيا.. ففي هذه السنوات التي
 تلفظ فيها الدولة العثمانية «الرجل المريض» أنفاسها الأخيرة. كان المخاض
 يبشر بميلاد جديد.. مولد الجمهورية التركية كان هذا التخطيط الاجتماعي
 «موت» يعقبه «ميلاد من جديد» وخلال هذه المرحلة تمخص كوك ألب عن
 «الشرنقة» إيبك قوزه سى» ونشر هذه المنظومة في «المجموعة الصغيرة» يوم
 ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٢٢م.

فها هو ضيا كوك ألب يشبه هذه الأحداث بخروج الفراشة من شرنقة
 دودة القز.. وتعتمد القصيدة كلها على هذا التشبيه الصريح.. ففي كل يوم
 بينما يزداد هزال الدودة، تكبر الفراشة.. وتقوى ويسمى هذا بـ «التحول»..
 ويجعل ضيا من هذه الحادثة الطبيعية خطة اجتماعية مطوراً فكره فيها على
 النحو التالي:

«وكما وصلت الدودة إلى ذروة تكاملها،

توقفت عن النمو... عادت القهقري..

إلتف الموت بفكيها.. ووجب ضمور الأعضاء..

سيتغير الشكل؛

قبل موت الدودة..

يخرج منها جسم جديد..

اسم المولود الجديد فراشة

يسير دائماً إلى الإمام..

نحو الكمال.. يسميها الشعراء

زهرة الربيع ذات الأجنحة..

الدودة حياة .. سقطت إلى عودة

الفراشة تبحث بحرية عن نجاة....،،،،،

والشاعر بعد هذا الاستهلال.. والتقديم، والإعداد ينتقل إلى المسألة

الحيوية المعاصرة له؛ ألا وهي إزالة السلطنة وبناء الحكومة الشعبية:

« .. العرش.. التاج يشبه الدودة عندنا

يتغير الملبس كل ألف عام..

لا تظن أنه يذهب هباء إذا ما سقط..

إنما تولد منه فراشة.. تسمى الأمة..

جناحها.. الفكر.. والفلسفة..

عندما تطير تتسمى بالحرية....،،،،،

إن ضيا كوك ألب لا يشوه الماضي، أو يجعله بقعاً حمراء من سفك

الدماء بدعوى الأمجاد مثل توفيق فكرت (١٨٦٧ - ١٩١٥) بل ينظر إليه

نظرة تسامح؛ فهو يقول:

« القصر أفاد ذات زمان

الدولة القومية ثلاثم العصر

تتهقر السلطنة أمام الشعبية

وهل يقبل وجدان اليوم

أن يستعبد سلطان الملايين قط....،،،،،

وفى خطاب إلى زوجته فى المنفى يقول فيه:

« .. فالإنسان عندما ينزل إلى الماء يتذكر الطفولة.. وأنا حقيقة لا أستطيع أن أخرج خارج نطاق الطفولة والشباب قط.. فالطفولة شطارة.. والشباب متانة.. وكيف تعاش الحياة بدونهما... تسألين كيف أعيش..؟ بعيداً عن الحقائق الكاذبة للإنسان، أعيش داخل الأحلام، والأساطير، والخيال الذى يعبر عن الحقيقة.. أنظر إلى المصائب بعين الدين؛ فتكون سعادة، أنظر إلى الغمام بعين الشعر فيكون ملاكاً .. أنظر إلى الضعيف بعين الأخلاق فيكون قوياً.. أنظر إلى الهزيمة بعين الفلسفة فتكون نصراً.. هكذا أرى الحياة دائماً بعين الطفولة... لا يرى على وجهى عبوس الكهلة.. ولا تسمع من فمى كلمات اليأس والتشاؤم... أنا قانع بتحسن المستقبل.. لا أنظر إلى اليوم بل أتطلع دائماً إلى الغد...»

فهذه الفقرة كما أنها تبين بوضوح رغبة ضيا كوك ألب فى العودة الى الطفولة، فإنها توضح أيضاً أنه كان يعقد ترابطاً بين طفولته، وبين الحكايات والأشعار التى كتبها للأطفال.. وأنه كان يلعب دور المهدى أو المنقذ فى كثير من الحوادث والأساطير التى كتبها للنشئ الجديد.. وأنه استعان بالتراث لتوضيح أفاق المستقبل التى يخطط له. وأنه قد عبر عن مفهوم البعث من جديد بشكل حسى فى حكاياته وأشعاره محاولاً أن يرسم المعالم الخارجية والبعيدة لمدينته الفاضلة التى يحلم بها لجنسة، وأمتة.. وفى قصيدته «قيزيل ألما» قد اقترب بنا من الطريق المؤدى إلى هذه المدينة، وإلى الشكل الأمثل لإدارة أمورها.. وتكوين عناصر شعبها..

إن ضيا كوك ألب يرى النظام الشعبى «الجمهورى» هو الأمثل لمدينته، وأن يكون سكانها فراشة؛ جناحها الفكر والفلسفة.. وأفاقها الحرية. وأن تكون متوائمة مع متطلبات العصر، يشملها ضياء العلم، وتحصنها التقنية، والفنون.. لاسلطان فيها، سوى سلطان الضمير. فيا ترى أين كانت.. وأين تكون هذه المدينة؟.

«قيزيل آلم»،

هذه الحكاية الاسطورية المنظومة والتي نُشرت لأول مرة سنة ١٩١٣م، في «تورك يوردي» تعد من أجمل أشعار ضياكوك ألب رغم أنها مشحونة بالأفكار، أن بطل القصة (طورغوت «ما هو إلا ضياكوك ألب في سنوات الضياع، وإن كان البطل الحقيقي فيها هو «مفكورته» التي أنقذته من هذا الضياع واليأس، وإنها «أى هانم» (قمر هانم). إن ضياكوك ألب يتخيل فلسفته دائماً وكأنها حسناء؛ هي المنقذ له ولأمته كما سبقت الإشارة وكما سنرى هنا.

وموضوع الحكاية باختصار كما يلي :

(... «أى هانم» فتاة ممشقة القوام شقراء حسناء تعلو جبهتها كل الجباه، ابنه مليونير، موطنها مدينة (باكو)، أمها من قبيلة «كونرال» القيرغيزية توفى والداها بينما كانت تدرس في باريس ورغم هذا فلا تعود قبل أن تتم دراستها متحملة هذا الألم فلقد أوقفت نفسها على أمل افتتاح مدارس في طوران لتنفث في الأرواح نور العلم والعرفان، تتم أى هانم دراستها وتعود إلى «باكو»، وتبدأ في تدريس العلوم والتربية التي حصلتها في باريس، ولكن هذا لا يشبع غورها العلمي، إنها تود أن تعرف ثقافة الشرق كما عرفت الثقافة الغربية، ولذا تدرس الثقافة الشرقية على يد أشهر علماء بلادها «ملا سعد الدين».

وفي وقت الأصيل تمتطى صهوة جوادها مصطحبة معها التاجر «بهادر اغا» متجولة بين المروج والمزارع وإذا هي تصادف شاباً:

أشقر، شعره طويل غير مصفف

لا بد أنه، إما شاعر، أو رسام، أو عاشق..

روح فنانه في حالة استغراق

في عينيه غفلة، وفي قلبه فتوح

وتحت تأثير جمال الطبيعة، وما يبعثه الربيع من جو علوي، وتمشياً مع قوانين الطبيعة فقد خفق قلبها بحب هذا الفتى، والذي ستصادفه مرة أخرى في مجلس الحكيم سعد الدين، أما «طورغوت» فهو رسام ولد في استانبول، هوايته التي ملكت عليه كل جنانه أن يجول بين أحضان الطبيعة محاولاً رسمها. فما أن رأى أمامه تلك الحورية حتى هام بها حباً. وملكت منه الفؤاد.

إن «طورغوت» أثناء سيره يرى الطريق وقد تشعب إلى طريقين: أحدهما متجه إلى اليمين والآخر إلى اليسار، وعندما سأل قروياً أبيض اللحية قال «إن هذا الطريق يؤدي إلى «قيزيل ألما» وبينما يطوف بالديار تظهر أمامه تلك الحورية وتخبره أنها حورية تلك الديار، وتخبره أنها حورية «قيزيل ألما» فيقرر ضرورة معرفة ماهية (قيزيل ألما) هذه فيشير إليه الجميع بضرورة لقاء الشيخ سعد الدين، فهو وحده الذي يعرف هذا السر فيذهب «طورغوت» ويلتقى للمرة الثانية بـ «أى هانم».

فيحكى الشيخ سعد الدين وهو في حالة استغراق صوفي كامل لـ «طورغوت» عن ماهية «قيزيل ألما» فيقع كل من «طورغوت» و «أى هانم» تحت تأثير كلام «ملا سعد الدين» ولكن أى هانم المثالية التي ربطت حياتها بتحقيق أفكارها وفلسفتها، والتي لم تعرف هذا الشاب الهائم على وجهة بالقدر الكافي تقرر ضرورة أن تنسى هذا الحب الخاطف وتسعى جاهدة لتحقيق «المفكورة» أو الفلسفة المثالية التي طالب بها ملا سعد الدين.

هذه الفلسفة لا يمكن تحقيقها إلا بشباب آمن بها وتمسك بأهدافها، شباب مثالي من أمثال «أى هانم» وهي أيضاً في حاجة إلى تنشئة جيل يؤمن بها، ويعمل بهديها، ولما كانت البلاد تفتقر إلى الحرية، ولا يمكن لمدرسة تعلم مثل هذه الفلسفة أن تقوم في «باكو» أو «قازان» أو

«استانبول» فلذلك تقرر «أى هانم» إنشاء مدينة تركية فى سويسرا بالقرب من مدينة «لوزان».

هذه البلدة هى مدينة «علم عال» لكل علم فيها كليه للزراعة والتجارة والصناعة والفنون ستكون جدولاً صغيراً يتحول مع الزمن إلى نهريـل إلى محيط، منه يستقى كل شباب الترك، ويصب فيضه فى «طوران» وسيخرج فيها الحكيم، والشاعر، والأديب والفنان، والصانع والتاجر، وتضع «أى هانم» لهذه المدينة التى ستوقظ العالم التركى كله اسم، «قىزىل ألما» التفاحة الذهبية ويسمع كل العالم التركى وشبابه بافتتاح تلك البلدة التركية وتمتلئ هذه المدينة بالفتية والفتيات الذين وفدوا إليها من كل أرجاء العالم التركى، إنهم سيكونون (حواء الجديدة) و (آدم الجديد) اللذان سيشيدان من جديد دنيا الترك.

تترك أى هانم باكو وقد أودعت دار التدريس التى كانت قد شيدتها فى باكو أمانة لأحد المديرين وتذهب إلى «قىزىل ألما» وتتولى إدارة هذه المدينة بنفسها وكان هدفها هو:

«أن تنلهى عن الحب الذى فى قلبها

ولكى تنسى طورغوت حبيبها»

ولأجل هذا كانت تعمل ليل نهار دون كلل أو ملل تبحث عن كل ناقص فتتمه بكل همة وإقدام ساعية جهد استطاعتها ألا يظهر على وجهها ما تخفيه فى أعماق قلبها.

أما عن الرسام الهائم فإنه يمسى فيما لم يكن صباحه به من الأمصار سائلاً:

أين تكون قىزىل ألما هذه بين الديار؟ ولكنه لم يكن يجد الجواب الشافى حتى رأى إعلانها ذات صباح فى مدينة «كاشغر» ويرى إلى جوار

الإعلان تاريخ تحرك القافلة المتجهة إليها فينضم «طورغوت» إلى القافلة، ويصل إلى «لوزان» ويقدم طلباً لكي يكون أستاذاً للرسم في مدينة الترك «تلك، ولكن أي هانم التي كانت تخشى توهج النيران التي خبت في أعماقها من جديد لا تقابله بل تحول طلبه إلى وكيلتها «طومريس هانم» وما أن يرى «طورغوت» الولهان «طومريس» هانم حتى يظن أنها حوريته فيقص عليها مغامراته، وما تحمله من مشاق في سبيل الوصول إليها، ويهيم بها حباً، ولكن طومريس لا تستجيب لحبه، وتخبر «أي هانم» بكل ما يدور ولكن هيام «طورغوت» في ازدياد ونار شوقه في توهج مستمر، ويملاً غرفته بصور حوريته، ويصعق ذات يوم من هول ما سمع فقد حان موعد زواج «طومريس» من «ارطغرول» وتقفز فكرة الانتحار في ذهنه فيأخذ مسدسه ويتجه نحو مغارة بالقرب من مدينته لكي ينهي حياته، وبينما هو على وشك إطلاق الرصاص على نفسه تظهر أي هانم التي كانت تتعقبه، وتنقذه من الموت، ويتزوجا في نفس الموعد مع «طومريس» و «أرطغرول».

هذا باختصار شديد هو مضمون الحكاية الاسطورية المنظومة التي تبلغ مائتين وأربعة وخمسين بيتاً من الشعر في طرز «المثنوى». ومع أنها تركز تركيزاً شديداً على الفكر الأيديولوجي إلا أنها نُظمت بالشعر المنغم يظهر فيها من حين لآخر المناخ الأسطوري لقصة حب، قد شملها عمل أدبي وفني متكامل.

إن ضياء كول الب الذي خلق توتراً جميلاً في قصته باعتماده على التضاد بين الحب والفلسفة القومية مركزاً على «أي هانم» في البداية رابطاً عقده القصة بمحاولة الانتحار، ويعود ويحل هذه العقدة بغلبة الحب وانتصاره، إن مادفع أي هانم لإنقاذ طورغوت لم يكن المثالية أو الفكر أو الفلسفة بل الحب والخوف من أن تفقد حبيبها، أنه حب سام ارتفع إلي

مستوى طورغوت الهائم الرسام، ذى الروح الشعرية التى لاعلاقة لها بالفكر المجرد.

إن الشخصية الأساسية فى الحكاية هى (أى هانم) فإلى جانب كونها شخصية اجتماعية تحب، وتحمى، وتتنقذ من أحبت فهى أيضاً تمثل النموذج المثالى للمرأة المثالية فى خيال أى رجل. تتطور الشخصية تطوراً درامياً يجعلها ذات تأثير كبير حتى خارج نطاق المحتوى الايديلوجى. ولكن ما يجعل أى هانم شخصية عظيمة إلى جانب ما سبق هو كونها قد وهبت نفسها بصدق إلى مثالياتها. إنها ليست مجرد امرأة إنها شخصية مثقفة شارك فى تكوين شخصيتها ما تحمله من عطاء لمجتمعها والذى يلمس فيها هذا ليس «طورغوت». إنما هو القارئ وحده ورغم أنها عاطفية إلا أن تصرفاتها كانت، محسوبة ومدروسة وتنم عن إرادة قوية، على العكس تماماً من شخصية طورغوت الرسام الرومانتيكى الذى لا علاقة له على الإطلاق بالمجتمع وواقعه.

إن ضياغوك آلب لا يكتفى بالحكاية فقط لإبراز ما يود قوله، بل إنه اعتمد أيضاً على مشاعر وعواطف بل ونمط تفكير أبطاله، وكذا (ديكور) مناظره فسخره تسخييراً كاملاً لخدمة الهدف العام، فمثلاً لتعرف سوياً على المحيط المادى والمعنوى والصوفى الذى بدأ فيه الحب بين «طورغوت» «وأى هانم».

وكان فى الوادى أثر من الجنة
كان ربيعاً تحيط الزهور بكل جانب
حزن غامض ونشاط ساكن
شباب، وشعر، نغم، ولون، رائحة، وحياة.
ويد حورية كأنها تنتثر الكوثر

ويتجلى فى الروح جو صوفى روحانى
 وفوق الوجدان شعور معنوى
 يُشمل المكان بسكينة سرية
 لم يعد مبهما قط معنى الحب
 فلقد انكشف لغز الحياة المعتم
 وبعد أن يصف الشاعر الاطار الخارجى للوحة ، كذلك الملامح العامة
 ينتقل ألى سمات شخصيتها، ومدى تأثير هذه الملامح العامة عليهم فيقول.
 فى تلك الأونة قال بها در: انظرى
 إلى ذلك الشاب، عيناه كم هما شاردتان
 تنظران وكأنهما شاخصتان
 وعندما رأى أى هانم ارتعد قلبه
 وعيناه الجاحظتان
 فكأنهما من الزجاج، لا أصل فيها
 شعره الأشعث؛ طويل، ومبعثر
 لا بد أنه؛ إما شاعر أو رسام أو عاشق
 روح فنان فى حالة استغراق
 ففى عينيه غفلة، وفى قلبه فتوح
 أى هانم وكأن أنفاسها قد حبست
 قالت «سحنته كم هى باهته!
 وشعرت بهجران عميق فى قلبها
 وتواعت هى أيضاً مع الأجواء العامة
 فى هذه المقطوعة الشعرية وحد كوك ألب بين الانسان والطبيعة، بين
 الإحساس الداخلى والمحيط الخارجى، ويقدر نجاحه فى رسم لوحة فنية

تخاطب العين فلقد بلغ الأوج في هذه القطعة حيث جعل الوزن والجرس نغماً
حنوناً يداعب الأذن كأحسن ما يكون عليه الشعر الفنائي.
أما شخصية «طورغوت» ما هي إلا شخصية كوك ألب نفسه،
فطورغوت، خيالي كضيا يرى الحوريات في أحلامه مثلما رأى أي هانم
وطومريس، وكما حاول كوك ألب الانتحار ولم تنقذه سوى مفكورته، فإن
طورغوت حاول الانتحار ولم تنقذه إلا محبوبته «أي هانم» التي تمثل الفلسفة
عند كوك ألب.

أما الشخصية الثالثة التي تستلفت النظر في هذه الحكاية فهي
شخصية سعد الدين ملأ، فهي الشخصية التي تمثل ضيا نفسه فيها، ولياً
فليسوفاً مثالياً. إن قول «يونيچ»: «إن ما تحت الشعور قوة خلاقية» ينطبق
تماماً على هذه الشخصية. إنه يعيش ماضى الانسانية، وماضى الترك أثناء
جذبتة الصوفية، وما أن تفيق من جذبتة حتى يرتد انساناً حاضراً، ويرى
العالم من زاوية مغايرة ويعتقد الدكتور محمد قاپلان أن جذبة العارف سعد
الدين ما هي إلا جذبة ضيا كوك ألب نفسه فهذه الجذبة الصوفية تستحق
وقفة تأمل، وتدبر:

في هذه الأونه شملت الملاجذبة	وولج إلى المعنى بصوت الهى
سألت المرشد، أين محبوبتى؟	فقال لى اعرف نفسك أولاً
فأمسكت بيده، أنا فجأة	وقادنى إلى عالم سرى
طوفان من الظلمة، وظلمة سياله	لا وجود ولا عدم لا غيب ولا حضور
ولم يكن النور قد بزغ بعد من اللهب	وشمل كل شئ هيام كامل
يتدفق المحيط هائجاً ونحن فوق الرمث	ككوكب وسط خيال
وكأنه كان ضوء، وفي هذه الحالة	استغرق كلانا في نفس الرؤيا
رمثنا جوهرة شرانبل «بارود»	أنفجر وتفرقت كل شظاياها

فسألت الشيخ عن هذا السر العجيب فقال «انتقل المسمى إلى الأسماء
 وكانت الشظايا تتفجر متتالية ومنها ينطلق بارود جديد في كل أونه
 ونحن فوق إحداها حيرى كنا نخرج إلى فضاء جديد
 وكلما تولدت الأنهار من البحر والجدول من النهر ازداد اندفاع رمثنا
 وانصببتنا التي خصصت لنا من النبع كانت تجذبنا إلى مأوى آخر
 رمثنا كان بالوناً فخرقنا الأجواء
 وأرتقينا دائماً ملقين بأشغالنا
 وفي النهاية مثلاً بين يدي آدم
 ومن هناك نظرنا بشوق إلى حواء

ولم نتوقف نحن، فالبعض بقي في سينا
 والبعض قال «أنصهرت» وبقي في السماء
 والبعض صعد إلى العرش وبقي في العلا
 والتفتوا ونظروا نحو البحر المتدفق

كان رمثنا فشنكاً، فأطارنا
 وكل لمعة ساقطة منه تشيد عالماً
 بعضنا استقر في باريس والبعض في لندن
 والبعض قد رُبط في نخلة خضراء

ولقد وجدت زليخا في يوسف مطعمها
 ووضع فرهاد عينه على شیرين
 وظن المجنون أنه وصل إلى ليلاه
 بينما هو لم يكن قادراً على شرح كلمة الحب

الحب جناح، ولا يعلمه من لا يطير
وهذا الطريق لا يعرفه فارس أو مترجل
يوجد جمال، لا يعرف حسنه نهاية
وذلك الهلال المدلل يسمى التكامل

قد دفن رمثنا. فخلقنا في الخيال
لم نسترح قط في حلم جميل
وإن مطلبنا الأخير في هذه الدنيا الفانية
«أتراك وسنصل إلى قيزيل ألما»

إن جذبة ملا سعد الدين هذه تقترب من جذبة الأولياء نوى المكانة
المرموقة في التاريخ التركي الاسلامي. ولكن الاختلاف البارز هو أنها ليست
جذبة ولي وهب نفسه إلى الله فقط، بل إنها جذبة رجل فكر متصل عن قرب
بقدر مجتمعه، وعلى حد تعبير كوك ألب نفسه أنها جذبة متصوف اجتماعي،
وأن سعد الدين ملا هذا من خلق صوفية، وفن، وفكر كوك ألب نفسه.

إن «قيزيل ألما» توحيد بين الفكر والأسطورة، بل يمكن القول أن الفكر
أغلب فيه، وعلى الرغم من أنها تحمل قيمة ما باعتبارها قصة شعرية، إلا أن
قيمتها الحقيقة تكمن في كونها تشكل رؤيا صادقة، وتعبير واضح عن القوة
الخلاقة. والروح المتيقظة دائماً لدى كوك ألب.

وما يهمنا هنا ليس قيمتها الفنية بل ما يكمن فيها من مشاعر صادقة
لانتقاذ الأمة وإيصالها إلى مشارف المدينة الفاضلة.

إن سنوات ما قبل «قيزيل ألما» كانت كلها سنوات تدهور وانحلال
وانهيار، سنوات الموت أما «قيزيل ألما» فهي الانتقاذ والخلاص للأمة
التركية.

إن ما يلفت النظر فيها من الوجهة الأيديولوجية نقطتان: أولهما، تلك الأفكار السياسية التي صرح بها ملا سعد الدين لـ «طورغوت» والتي مفادها، أن الجنس التركي يهرع منذ مئات السنين من بلد إلى آخر بدعوى البحث عن المدينة الفاضلة «قيزيل ألما» ولكنه لم يجد ضالته أبداً، بل على العكس تماماً، فلقد أفنى نفسه في سبيل الآخرين ناسياً تماماً ذاتيته، وكان سبب ذلك هو أن بحث الأتراك عن مرادهم لم يكن بداخلهم إنما كان من خارج نطاقهم حيث يقول:

قال الفليسوف، يابني إن الفاتحين الأتراك

كانوا يريدون الاستيلاء على كل الأقطار

ولكنهم كانوا يعرفون هدفاً واحداً للفتح

كانوا يظنون أنه «ارم» لهم

إلى هذا الأقليم الموعود

وهذا الوطن الحبيب، من أجل هذا

أزبد الترك مئات المرات حتى شملوا الهند والصين ومصر والروم

واستطعنا أن نفتح دياراً كثيرة وفي كل منها قد فتحنا معنى

وما أن نأخذ بلداً لتبعيتنا حتى نتأقلم مع المدنية هناك

أحياناً صرنا هوداً، وأحياناً صينيين

وتدبنا بدين العرب والعجم والفرنج

ولم ننتج قانوناً تركياً ولا فلسفة تركية

ولم نسمع صوت شاعر يئن بالتركية

وظهر فينا كثير من الشعراء والعارفين

ولكن بعضهم كتب بالعربية والبعض بالفارسية

كتبنا بالفرنسية والروسية والصينية

وبالكاد بعض المقاطع بالتركية

وكائننا قد أجرنا ذكائنا وصنفنا كتباً من كل لغة
 وسيف التركي وقلمه أيضاً قد رفع العرب والعجم والصين أيضاً
 وخلق وطنناً وتاريخاً لكل قوم وخدع نفسه في سبيل الآخرين
 ويشرح ملا سعد الدين للشباب التركي الأخطاء التي ارتكبتها الأتراك
 الأوائل وهم في طريقهم للبحث عن «قيزيل ألما» فيقول:
 (لم ينظر التركي إلى «ارم» أو إلى «سبأ»
 قد قال «سأذهب إلى قيزيل ألما»
 مقصده الذهاب نحو الاتحاد نحو الفكر القومي والبعث...)
 ولكن ضيا كوك ألب لا ينس أن يبيث فلسفته التفاؤلية حتى ساعة النقد
 وبيان الخطأ عندما تحدث «طورغوت» عن التركي الأول
 (يعلم أنه سينبثق علم قومي ذات يوم
 وسيولد اورخون وطورفان جديدة
 وسيكون وطننا اجتماعياً، وتاريخاً قومياً
 وسيتنزه التتريك عن التقليد)
 ويتساءل الحكيم سعد الدين لسان حال ضيا كوك ألب قائلاً:
 «ولكن من يدري! (من سيشق الطريق وينثر سنا القومية التركية على
 الدهر؟ ومن يدري متى ستكون حوريتها الأخرى ويلقيس هذا الخلق
 الجديد؟)
 أما النقطة الفكرية الأخرى التي تجذب النظر في «قيزيل ألما» هي
 معالم المدينة الفاضلة التي يحلم بها ضيا كوك ألب لكي تكون «البلدة
 التركية» أو «لمدينة العلم، هذه.
 لقد رأينا قبل ذلك أنه يرى نظام الحكم الشعبي، هو الحكم الأمثل
 وخاصة المتوائم مع العصر، يكمل ضيا الصورة متسائلاً؟ يجب هو أيضاً

فيقول:

ألا توجد قيزيل ألما؟ لا شك أنها موجودة
ولكن سمتها ديار غير الديار
أرضها الفكر، وسماؤها الخيال
ستكون حقيقة ذات يوم وإن كانت الآن خيالا
ويشترط ضيا كوك ألب الاعتماد على النفس والأصالة لكي تبزغ
شمس هذه المدينة:
ومالم تولد المدينة التركية الأصيلة الصافية
فسيظل ذلك الوطن خفى،
ولكى تولد هذه المدينة التركية الجديدة لابد أن يكون في مدينة ضيا
كوك ألب كليات للزراعة والتجارة والصناعة.
زراعة وتجارة وبيوت للصناعة
تُشَيِّدُ وتصبح مُشهرة للعمران
حكيم وشاعر، أديب وفنان وتاجر
كلهم ينشأون في هذا المهد سواسية
والهدف أن تكون هذه المدينة نهراً للعلوم والفنون والصناعة، ونوراً
يشمل سناؤه كل طوران.
ولابد أن هذا النهر سيتحول ذات يوم إلى عمان. وينتشر كل من
استقى من حياضه إلى كل ربوع طوران لينثروا الضياء.
(النشيد في سويسرا «قرية تركية» أو مدينة
وليتدفق من هناك نهر
وليشمل نهر العرفان طوران
ولابد أن يتحول النهر ذات يوم إلى عمان

لا يريد ضيا كوك ألب لمدينته الفوضى والتسيب، بل لايد لها من قانون ودستور ينظم حياتها ، وليدرك كل فرد فى هذه المدينة دوره المرسوم له حتى تشيد المدينة التى يهواها الجميع بثروة البعض، وعلم الآخر، وجهد وحمية الوطنين.

(ولنعرف الآن فلسفتنا
ولنتظم قانوننا ولا نحتنا
واستحسن الوطنيون هذا الفكر ونشروه فى كل ربوع البلدان
وأوقفت أى هانم كل ثروتها والبعض حميته
والبعض معرفته والبعض جهده وتوحدوا وشيدوا هادية طوران)
هكذا كانت مدينة ضيا كوك ألب، تولد فيها أمة كالفراشة جناحها
الفكر والفلسفة، وسماؤها الخيال، ما أن ترفرف حتى تنطلق إلى سماء
الحرية، يُديرها النظام الشعبى، لكل فرد من مواطنيها دوره، العالم بعلمه،
والشباب بحميته، وكل مواطن حسب جهده وماله. مدينة تشيد بيوتها على
علوم الزراعة والتجارة والصناعة. ولا يغفل دور الفنون والدين فيها. هذه
كانت رغبة «الميلاد من جديد» التى كان يريد لها كوك ألب لوطنه وأمتة إبان
إنهيار الدولة العثمانية.

إن ضيا كوك ألب لم تكن تخدعه المدنية الغربية المعتمدة على
التكنولوجيا فقط فى بداية القرن العشرين وكانت عودته إلى الماضى فى
رسم معالم مدينته أبلغ رد على ذلك. فإن كان توفيق فكرت الذى عاش نفس
العصر وعایش نفس الظروف قد رأى أن الشخصية التكنيكية هى منقذ
تركيا، و«محمد عاكف» (١٨٧٣ - ١٩٣٦) - تلميذ جمال الدين الأفغانى،
ومحمد عبده - رأى فى «عاصم» أن بنى البشر لو امتلكوا «القوة الذرية
للمادة» ولو مرة واحدة لا ستطاعوا أن يغيروا أساس الدنيا كلها، فإن ضيا
كوك ألب قد رأى ضرورة العودة إلى «المنابع القومية» لخلق «الشعور
القومى» عند التحول من الامبراطورية إلى الدولة القومية العصرية.

(الهوامش والمراجع)

(١) ولد محمد ضيا المعروف بضيا كوك ألب في ديار بكر سنة ١٨٧٦م وكانت السنوات الأولى من عمره تمثل فترة حرجة من تاريخ الدولة العثمانية. عائلته من العائلات المثقفة في ديار بكر. كان والده مديراً للمطبعة، ورئيساً لجريدة المدينة. حاول أن ينشئه نشأة عربية. التحق بالرشدية العسكرية في سنة ١٨٨٦ - ٨٩٠ ولكنه تركها.. ورغب في دراسة الأدب والتاريخ، تعلم الفرنسية إلى جانب تعلمه الفارسية والعربية. قرر مغادرة ديار بكر بعد وفاة والده لاستكمال دراسته، وصل إلى استانبول سنة ١٨٩٥م عقب محاولة الإنتحار التي حاولها عقب تزويجه بإبنة عمه. انطلق للعمل فسجن، وظل تسعة أشهر في السجن - نفى من استانبول إلى ديار بكر سنة ١٩٠٠م نجح في تشكيل فرع للإتحاد والترقي في ديار بكر، اشترك مع آخرين في مؤتمر الجمعية في سلانيك سنة ١٩١٠م تابع كتاباته، وأعماله الأدبية إلى جانب نشاطه السياسي حتى توفي في ٢٥ أكتوبر سنة ١٩٢٤م أنظر: بهجت نجاتيغيل، أدبيا تمزده اسمير سوزليغي ص ٢٤١ - ٢٤٢.

وانظر لهذا البحث ما يلي:

- (2) Bernard Lewis, Modern Türkiye'nin dogusu, Cev: Dr Metin, Ank. 1970.
- (3) Mustafa Ragib Esatli ,ittihat ve Terakki Tarihinde esrar perdesi ve yakup Camil nicin öldürüldü? Hürriyet yayinlari 107. Istan: 1975.
- (4) Prof. Dr. A. Afetinan, Türkiye Cumburiyeti ve Türk Devrimi, Ank. 1973.
- (5) Ziya Gök Alp, Türkçülüğün esaslari, 1918. Istanbul.
- (6) Prof. Dr. M. Kaplan, Türk Edebiyat, üzerinde arastirmalar ist. 1971.

﴿ الورقة الثانية عشرة ﴾

ناظم حكمت

و

قضايا الانسان وهمومه

ناظم حكمت (*)

و

قضايا الانسان وهمومه

- ١ -

شهد القرن العشرون طفرات هائلة في ميدان الثقافة التركية؛ فعقب انهيار الدولة العثمانية، واندلاع الحرب العالمية الأولى، وإعلان الثورة، وقيام حرب الاستقلال التركية، واختراق الاتحاد والترقي، وانتصار إرادة الشعب وإعلان الجمهورية، والتغيرات الاجتماعية التي تلتها، إنعكس كل ذلك على الأدب؛ ففي أعقاب مدرسة «ثروت فنون» و«الفجر الآتي» كان تيار الأدب القومي (١٩٠٨ - ١٩٢٣) الذي ترعرع تحت تأثير الحركة التحريرية والقومية، وبعد الجمهورية شعرت الأوساط الأدبية بضرورة ميلاد تيار أدبي جديد يختلف عن إسلامية محمد عاكف (١٨٧٣ - ١٩٣٦م) وطورانية ضيا كوك ألب (١٨٧٦ - ١٩٢٤م) ورمزية أحمد هاشم (١٨٨٤ - ١٩٣٣م) ورومانسية يحيى كمال (١٨٨٤ - ١٩٥٨م) بل يعتمد على الواقع التركي المعاش في الأناضول.

كان التجديد المنشود لابد وأن يُغطى الحياة الأدبية، والثقافية، والاجتماعية، كما غطى الحياة السياسية والعسكرية، وإذا كان المثقف والأديب البيروقراطي قد ظهر ملتفًا حول الآتاتورية، والمبادئ الجمهورية، وشخصية الغازي بؤرة الوحدة الوطنية ومنقذ الأمة، ومبدع التغيرات

(*) قُدِّم هذا البحث في الندوة التي عقدت عن ناظم حكمت في إطار احتفال وزارة الثقافة المصرية

ممثلة في المجلس الأعلى للثقافة والفنون (لجنة الترجمة ولجنة الشعر) ضمن الفعاليات العالمية

بعام ناظم حكمت بمناسبة مئوية ناظم (١٩٠٢ - ٢٠٠٢م) وذلك يوم ٨ مايو سنة ٢٠٠٢م =

الإجتماعية، وصاحب الرأي الأوحى، والصوت الأعلى، وقائد الأمة، ورئيس الحزب والدولة. إلا أننا لم نعدم الأصوات التى نادت بالاقتراب من هموم الشعب، وطبقاته المسحوقة، وقضاياها الساحقة، فحاولت مجموعة المشاعل السبعة أن تكسر الجمود، والطوق المضروب بإصدارها ديوانها المشترك «مشعلة» والذى لم تترتب فيه بأي تيار فكرى أو أدبى، أو اتجاه سياسى معين.

كان صدور الإنقلاب الحرفيب فى تركيا ١٩٢٨م، وصدور مجلة «وارلق» الوجود (١٩٣٠م) تُشكل انعطافة ملحوظة، وخاصة مع عودة ناظم حكمت من الاتحاد السوفيتى، نحو الإتجاه إلى الشعر الإجتماعى؛ والإلتفاف حول القرية التركية وهمومها وقضاياها، وأوضحت هذه الإنعطافة الإجتماعية، والإتجاه إلى أعماق القرى أنها تسير فى إتجاه متوازى مع حركة التغريب، والاتجاه إلى الغرب.

وإذا كان التيار التغريبى قد اكتسب شكلاً مستتبداً وفاشياً فى ثلاثينات هذا القرن، فإن أربعيناته قد شهدت ميلاد تيار تغريبى جديد.. ولكن أقطابه ينادون بانصاف الطبقات المسحوقة، وأعلنوا أنهم يبحثون عن الحب والجمال، وأصدروا هم أيضاً، ديواناً مشتركاً أيضاً وأسموه «المغتربون» «غريبچيلر». وليسوا تغريبيون. هذا التيار، وإن اعتمد على إطار قصيدة النثر التى تعتمد بدورها على الاستخدامات الذكية للألفاظ، إلا أنه استطاع أن يرفد الأدب التركى بطاقات شعرية هائلة، اعتمدوا فى إنتاجه على منابع الفولكلور التركى. وهذا بدوره قد أفسح المجال لظهور تيار أدبى أمكن تسميته بالأدب القروى فى الأدب التركى الحديث والمعاصر.

استهدف هذا التيار دراسة الحياة الشعبية فى الريف بقراه، ونجوعه وكفوره، وذلك من خلال دراسة مشاكل وهموم وقضايا الفلاحين،

وعمال المناجم والتراحييل الذين يشكلون الغالبية العظمى من سكان تركيا. وكان محمود مقال (١٩٣٠ -) رائد هذا التيار؛ ووضع معالمه في روايته الشهيرة «قريتنا» التي تُرجمت إلى مايربو على خمسين لغة، وتم إختيار المؤلف سنة ١٩٦٨م كمواطن عالمي في مهرجان أدب الشباب في إيطاليا. والتف معظم، بل جل الأدباء التقدميون حول هذا التيار. ومزجوا في نتائجهم بين الإبداع الفني والتراث الشعبي. ويأتى في مقدمة هؤلاء يشار كمال (١٩٢٢ -) وصباح الدين على (١٩٠٣ - ١٩٤٨م) وكمال طاهر (١٩١٠ - ١٩٧٣م) وأورخان كمال (١٩١٤ - ١٩٧٠م) وفقير بايقورت (٢٩٢٩ -) ومحمد باشاران (١٩٢٦م).

ولقد انعكست ارهاصات التعددية الحزبية على الحياة الفكرية والأدبية؛ فمنذ سنة ١٩٤٨م، والحريات العامة تكتسب لها مواقع جديدة. ونظام الحزب الواحد، و«الملي شيف»، وديكتاتورية الفرد والحزب الواحد على وشك الرحيل والأفول. وضرورة الأخذ بمبدأ التعددية الحزبية، والفكرية تترسخ في العقول.

شهد هذا المناخ المتقلب، والمتصارع بروز تيار الحركة الشعرية الثانية؛ وقد تزعمه فاضل داغلرجه (١٩١٤ -) وأتيلا ايلخان (١٩٢٥ -) وقد حاولوا تغيير شكل القصيدة الشعرية بإضفاء الأهمية على المعجم اللغوي، وزخم المعنى للكلمات في إطار تجربة شعرية جديدة تتحدث عن الحرية، والحب، والجنس. ومن أقطاب هذا التيار أيضاً نجاتي جمعه لى (١٩٢١ -) وسزائى قره قوچ (١٩٣٣ -) وعلى بوجه (١٩٢٨ -) ومحمد تانر (١٩٤٦ -).

كان هذا التيار قد صهرته، وصرعته الأزمات الطاحنة التي كانت تعيشها تركيا، فمع بوادر التحول من الزراعة إلى الصناعة، والارتباط بالأحلاف، والتطور الرأسمالي السريع في شق الطرق، وبناء السدود،

وانشاء المصانع، وازدياد الهجرة من القرى والأرياف، وخلق العشوائيات في المدن جرياً وراء فرص العمل، وهرباً من كبراج الاقطاع، إلى جانب تدفق رؤوس الأموال المستغلة بدعوى الاستثمار، ذلك الاستثمار الذي خلق الرفاهية الكاذبة، والانفتاح الذي زاد من الضغط والإرهاب لرجال الفكر والأدباء، والتنكيل بحرية الرأي، ومطاردة أصحابه، وتعرض معظم الشعراء التنويريين والتقدميين إلى السجن والتشريد.

كانت سنوات الحزب الديمقراطي (١٩٥٠ - ١٩٦٠م) تحمل في طياتها أمل الرفاه الإقتصادي، غير أن هذا الرفاه لم يتساوى في الخطى مع التطور السياسي والاجتماعي الهائل، ورغم بواير هذا الرفاه الاجتماعي والمادي إلا أن الطبقة المثقفة، والواعية، والرافضة لهذا الانفتاح غير المنضبط كانت تتعرض يومياً للإضطهاد والقمع الفكري عن طريق سن القوانين التي تحد من نشاطات الصحفيين والجامعيين، والاعلاميين وتضع قيوداً على ممارسات حرية الفكر، وابداء الرأي المعارض، ذلك لأن البرجوازية الجديدة كانت ترفض ممارسات المثقف الواعي، والثوري الاشتراكي.

لقد جاءت هذه الحركة الشعرية الثانية كرد فعل للزبواجية، والثنائية التي كان يعاني منها المجتمع التركي. وحاولت فتح الطريق على مصراعية أمام الشعر التركي الحديث. وأن أدباء، وشعراء، وكتاب هذا التيار كانوا قد تمرّبوا ضد الإهمال، والتذبذب والإزبواجية، والاستغلال، والأحلاف، والإرهاب المدمر الذي يعانيه المجتمع.

اتسم النتاج الشعري في هذه الحركة بالغموض، وأرجعوا هذا الغموض في المعنى إلى الغموض في الشكل، وتفتيت التفعيلة. ولن يكون في مقدور أي متعاطي لهذا الشعر إدراك معانية، ومقاصده مالم يكن واقفاً وقوفاً كاملاً على أشكال الشعر الحديث.

وسط هذا المناخ الممتد، والمسيطر، والمتسلط ظهر ناظم حكمت(*).

(*) ناظم حكمت:

١) ولد في سلانيك سنة ١٩٠١م، تلقى تعليمه الأولي في طاشمكتب في (جوزتبه). ثم التحق بالقسم الأول في مدرسة غلطة سراي الثانوية سنة ١٩١٤م، ثم أتم دراسته الثانوية في المدرسة النموذجية في نيشانطاش.. وبعد أن درس في الكلية البحرية لمدة خمس سنوات اضطر لتركها لأسباب صحية. انتقل إلى الأناضول تاركاً استانبول على أمل الانضمام إلى المقاومة القومية. عمل بالتدريس سنة ١٩٢١م في ثانوية (بولو) لفترة وجيزة. وخلال نفس السنة، وبعد أن بقي مدة في مدينة (باطوم) توجه إلى روسيا ودرس الإقتصاد والعلوم الإجتماعية في جامعة الشرق بموسكو وظل بها فيما بين سنة ١٩٢٢ - ١٩٢٤م، ثم عاد إلى أرض الوطن. وما أن علم برفع دعوى لسجنه غيابياً بسبب الشعر الذي صدر له في مجلة (آيديتلك) حتى عاد إلى الاتحاد السوفيتي. وبناءً على العفو الدستوري رجع إلى أرض الوطن، ألا أنه ظل حبيساً في سجن هوبه «Hopa» لفترة ما. وفي سنة ١٩٢٨م توطن استانبول، وعمل في العديد من الصحف والمجلات والاستوديوهات السينمائية. تم سجنه وتوقيفه فيما بين ٢٨ - ١٩٣٢م إلا أنه قد أطلق صراحه بمناسبة العفو العام الذي صدر في العيد العاشر للجمهورية. عمل رئيساً لتحرير لمجلات: «أقشام» = «المساء» و«طمان» = «الفجر»، و«صون بوسطه» = «آخر بوسطه» تحت اسم مستعار هو اورخان سليم.. استمر في حياته العملية فيما بين ٢٣ - ١٩٣٨م ككاتب مسرح، ورواية وفكرة، وشعر.. وحكم عليه بخمسة عشر عاماً وفقاً للمادة الرابعة والتسعين من قانون العقوبات العسكري بناءً على الحكم الصادر عن المحكمة العسكرية في قيادة الكلية الحربية في ٢٩ مارس سنة ١٩٣٨م. ثم صدر ضده حكماً بالسجن لمدة عشرين عاماً من المحكمة العسكرية المشكلة في قيادة الأسطول في ٢٩ أغسطس سنة ١٩٣٨م.. ثم خفضت هذه الأحكام وفقاً للمادتين ٦٨، ٧٧ من القانون التركي إلى ثمانية وعشرين عاماً وأربعة أشهر.. وشمله العفو العام الذي صدر سنة ١٩٥٠م.. ويتدخل من العديد من الهيئات والشخصيات القانونية والثقافية تم إسقاط الفترة المتبقية من مدة السجن.. وأُفرج عنه.. وبعد مهلة قصيرة غادر تركيا بعد أن شعر بأن هناك من يتربصون به الدوائر.. وظل حتى وفاته في ٢ يونيو/ حزيران سنة ١٩٦٢م يعيش متنقلاً بين صوفيا... وموسكو ووارسو.

كان ديوانه الشعري الأول الذي نشره جلال ساهر أراوزان بالوزن الهجائي.. أما كتابه الثاني الذي صدر، فقد نشر قصائده في المجلات الأدبية فيما بين ١٩١٩ - ١٩٢٠م. وخلال وجوده في السجن في الفترة الممتدة من ١٩٢٤ - ١٩٢٧م نشر أشعاره تحت أسماء =

بمفهومه التحررى فى الشعر، والاقتصاد الطبقي.. فقد اكتشف ناظم حكمت أسرار اللغة التركية والمواطن التركى فى أعماق الأناضول، فاستلهمهما فى قصائده، وملاحمه، وغنائياته مضيئاً إليها عنصر المعاصرة، والحق فى العيش وسط مجتمع تحكمه المساواة، لا الطبقة الحزبية، أو الإقتصادية، ولا الإستغلالية. كان ظهور ناظم حكمت صوتاً جديداً، ونغمة نشاز خلال فترة سيطرة البيروقراطية المحتمية بالدكتاتورية.. كانت كلماته تبشيراً بثورة الجياح والمقهورين، وإيماناً بالحاجة الماسة إلى نوبان الطبقات والعدالة الإجتماعية فى الحياة اليومية، والآخاء الإنسانى على سطح كل الكرة الأرضية، ولم ينج ناظم حكمت من سطوة تلك البيروقراطية الحاكمة، أو البيروقراطية الثقافية، والطبقية الإقتصادية التى حاولت خنقه، فألقت به فى غياهب السجن، كما غيبت أعماله، وكلماته.

وقد شهدت سنوات النضج المبكر، والتى تحكم فيها رغبة الإنسان فى معرفة العالم من حوله، واكتشاف أسرار الكون المحيط، والتى تجتذب فيها أكثر المغامرات رهبة، شغف ناظم حكمت فى اكتشاف شئ رائع ألا وهو صوت الشعب التركى وهمومه، وقضاياها.

= مستعارة هى، إبراهيم صبرى، ومظهر لطفى... فى المجلات الأدبية التى كانت تصدر آنذاك.. ثم تابع النشر باسمه «ناظم حكمت» فيما بين ١٩٤٠ - ١٩٥٠م فى مجلات أدبية أخرى. ثم نشر ملحمة «قواى ملية دستانى» سلسلة فى جريدة الحوادث فى إزمير سنة ١٩٤٦م. وكانت أعماله الشعرية تثير صداً واسعاً بالتجديدات التى يطرحها سواء من ناحية الشكل أو المضمون.. وكان هناك من يهاجمها.. وهناك من يدافع عنه وعن أشعاره، وأفكاره.. وتوالت أعماله الشعرية، والمسرحية، والروائية...

استقطت عنه الجنسية التركية، ودفن خارج أرض الوطن. ومنعت أعماله من التداول إلا أن الحكومات التركية المتعاقبة، وتحت الضغط الاعلامى النولى والمحلى أعادت له اعتباره، وسمحت لأعماله بالطبع والتداول فى تركيا.. وهناك مطالبات بنقل رفاته إلى أرض الوطن. انظر: المراجع فى آخر البحث.

إن الأغاني الريفية الشعبية التي كان يرددوها بسطاء الناس من العمال والفلاحين؛ في الحقول، وخلف الأنوال، والتي كان يترنم بها المحزونون في أحزانهم والغرباء في وحدتهم، والمساجين في زنازينهم.. والمرضى فوق أسرتههم.. تلك الأغاني التي تفيض حزناً... وأملًا... وعزاء... والتي تشكو الظلم في صبر، وتنتظر الفرج في غير تعجل.. تلك الأغاني والمواقع هي التي اجتذبت ناظم حكمت... وأولجت إلى أعماله.. وأعماقه حكمة شعبه الأصيلة، وتجربته الطويلة عبر عصور التاريخ.. وشيئاً فشيئاً تزايد التصاق ناظم بمأسى شعبه الكادح، وهمومه وقضاياهم.. كان يهرع ليلتمس إحدى الأغاني الشعبية المجهولة المؤلف، وسط أكثر المناطق فقراً وشقاء، ويعود حاملاً في أعماقه بذرة تمرد، فجرت في نفسه - بينما لم يتجاوز عمره الثامنة عشرة - شعراً ثورياً يهاجم غزاة تركيا من الانجليز واليونانيين وغيرهم.. وقد سارعوا إلى اعتقاله ومطاردته. تفجرت ثورية الشاعر ناظم حكمت من خلال شعر بالغ الرقة والبساطة وصدق تعبير عن مأسى الشعب الذي أحبه وقضاياهم وهمومه خلال أيام احتدام الثورة، وتآلق أتاتورك الذي أعلن الثورة في سنة ١٩٢٣م، فما كان من الزعيم إلا أن قدم التفاتة تقدير إلى الشاعر الشاب، وبعث به إلى الاتحاد السوفيتي لدراسة علوم المجتمع والاقتصاد السياسي.

سبق وساهم الجو الثقافي والفني الذي كان سائداً في بيت «حكمت بك» مدير المطبوعات العام في تكوين شخصية شاعر تركيا الكبير إلى جانب مواهب الأم «عائشة جليلة هانم» الرسامة التي كانت تنفق وقتها في رسم اللوحات الفنية التي تحاول فيها محاكاة المدارس الحديثة في الفنون التشكيلية الأوروبية، إلى جانب صداقتها الحميمة مع الشاعر الكبير يحيى كمال بياتلي (الذي كان يتردد على قصرهم، ويراجع أشعار الفنى ناظم حكمت).. ويمتد التأثير الثقافي في بيت ناظم حكمت إلى أيام الجد «محمد ناظم باشا» الذي كان والياً على الشام في فترة الحكم العثماني، واقتنى

خلالها العديد من المنحوتات والتحف والمخطوطات النادرة التي كانت موضع اهتمام وتقدير معارفهم وأصدقائهم من كبار المثقفين الذين كانوا يفترون من مكتبة الأسرة التي تضم أهم كنوز التراث العربي الاسلامي...

كل تلك الموجودات الحضارية، والمناخ الثقافي أسهمت في بناء اللبنة الأساسية للثقافة والمعرفة لدى الشاعر، والكاتب «ناظم حكمت» ورسمت له صوراً متداخلة للفلكور التركي، والفنون، وعلوم الطبيعة وجمالياتها، وأعطته الفرصة للإلمام بالحياة الاجتماعية التركية في سنوات الماضي القريب ووضع تصور يهدف إلى ابداع، وابتكار صيغ فنية جديدة في كل أعماله التي سيبدعها في مستقبل حياته.

إن المحاورات والمناقشات التي كانت تدور دائماً بين الأب والأم وبقيّة المهتمين كانت تتناول قضايا السلام والحرية والحروب وتستذكر قصص البطولة والشعر، تلك المحاورات التي شكلت المخزون الانساني والثقافي لابداع ناظم حكمت في الشعر والقصة والمسرحية حيث نجد صدى تلك الصور يتردد بدقة في رسم الصور البيئية، وصفاء ينابيع الشعر، والاختيار الذكي، والتوظيف الناجح لقصص وأساطير وحكايات قديمة لكنها ذات دلالات معاصرة..

لقد عرف ناظم حكمت الكثير عن حلقات التاريخ التركي المتعاقب، وعن مراحل القوة والضعف، والظلم والاحتلال الذي فرضته النزعة التوسعية لدى سلاطين «آل عثمان»، ودرس أوجه الاختلاف البيئي والجغرافي لأقاليم ومناطق تركيا البعيدة والقريبة، كما فهم بعمق صدق تلك التقاليد والعادات الشعبية للفلاحين، وطبقات أخرى من أبناء تركيا.

في المراحل الدراسية التي ابتدأت في مدرسة «نيشانطاش وغلطة سراي والمدرسة الحربية» تكونت ملامح شخصيته وخلال سنوات الدراسة

نظم الشعر، ونشر بعضه في الصحف، يقول «أكمل الدين احسان» الناقد الذي كتب دراسة وافية لمسرحية «حكاية حب».

«بعد سقوط مدينتي أدرنة وبرصة» نشر ناظم حكمت «قصيدتي الاختان والأربعين حرامي» يصف فيهما الواقع السيئ الذي وصل إليه وطنه..

وفي عام ١٩٢٠م غادر ناظم حكمت مع زميله «والانور الدين» مدينة استانبول التي استولى عليها الحلفاء، والتحق بجماعة النضال القومي في الأناضول والتي كان يقودها «مصطفى أتاتورك» الذي استمع إلى قصيدة «بحر خزر والصفاف الباكي» التي سجلها الشاعر ناظم حكمت على اسطوانة، وزاد إعجاب أتاتورك بالمضمون الجديد الذي يثير في أبناء تركيا الحماس والقوة، كما لفت انتباهه إلى طريقة إلقاء الشاعر وتصويره بعمق وشفافية ملحمة الدفاع عن حدود الوطن، وكانت تلك القصائد جواز سفر إلى الاتحاد السوفييتي لدراسة الاقتصاد السياسي وعلوم الاجتماع.

عاش ناظم حكمت في الاتحاد السوفييتي ثلاثة عشر عاماً ووجد هناك انجازات أدبية ضخمة ارتبطت بالتحويلات الكبيرة التي أحدثتها «ثورة أكتوبر ١٩١٧» كما وجد فارقاً بين خياله الشعاري والواقع الموضوعي الذي أصبحت تجسده أفكار الانسان ضمن مرحلة التحول الجديدة، وإلى جانب دراسته اتصل بالحياة الفنية والثقافية وأفاد من ظاهرة «مايكوفسكي» ويعودته من موسكو عام ١٩٢٨م تبدأ مرحلة الحياة والشعر والصمود الأسطوري للشاعر الذي قال عنه أحد شعراء عصره «ناظم حكمت ثالث اثنين دانتني وشكسبير». عمل ناظم حكمت حتى عام (١٩٣٦) في الصحف والمطابع والاستديوهات، ونشر كثيراً من الأشعار الساخرة، وقاد حملة ضد أصنام الشعر التقليدي وكان يوقع أشعاره

وكتاباتة باسم «اورخان سليم» كما أخذ ينادي بضرورة العمل من أجل تركيا جديدة متحررة متقدمة، ويكرس وقته للتبشير بأرائه وفضح الفاشية التي كان يتصاعد خطرهما، الأمر الذي جعل القوى الرجعية تحقد عليه حيث كانت السياسة التركية تتجه انذاك نحو التنسيق والتفاهم مع النازية، والوقوف بذات الخندق المعادي للانسانية. لذلك تم ايقاف ناظم حكمت والعديد من الأدباء والمفكرين الأتراك وايداعهم في سجون تركيا وكانت تهمة ناظم حكمت هي نشر المبادئ المعادية للنظام في صفوف القوات العسكرية وفي جو من السرية التامة جرت محاكمته وصدر الحكم بسجنه ثمانية وعشرين عاماً.

في موسكو تفتح وجدان الشاعر الشاب على منابع الإبداع الإنساني وألتصق بالشعراء السوفييت.. فتشرب تقاليد الشعر الغربي، ومزجه بالتراث الشعبي التركي.. إن تفتح شخصية ناظم حكمت، وحبّة العميق للشعب الكادح، وثورية العصر الذي عاشه، وتمثله الوعي للفكر الاشتراكي أثناء معاشته للتجربة الاشتراكية خلال تأججها الثوري.. هذه العوامل هي التي أتاحت للشاعر الشاب أن يحدث أعظم انقلاب وأخصبه في لغة الشعر خاصة، واللغة التركية عامة.

إن ناظم حكمت الشاعر، وبدون نقاش كان أول من حطم قوقعة الشعر القديم، وكتب بلغة الشعب اليومية.. ولقد أرتقى بأسلوب الشعب إلى الصياغة الفنية التي تتسلل إلي قلب المثقف الواعي، ورجل الشارع الكادح.. في شعره مزج بين تعبيرات الشعب، وصور من الملاحم والأساطير.. مزج بين التراث الشعبي وأمثاله التي توجز تجاربه بحلوها ومرها في كلمات منغمة.. في شعر ناظم حكمت تتعانق المثل العليا، بالزوجة المحبوبة، ويثرى الوطن.. فشعره ينطوي على شرارة تنفذ إلى أعماق الإنسان، وتتفجر خلاله.

ارتبط شعر ناظم حكمت بالواقع الاجتماعي الذي يحرك انفعالات الشاعر، تمردة وطموحة، ثوريته وإبداعه.. أرتكز على قضايا المجتمع وهمومه.. وكان إحساسه عميقاً متأثياً.. ذكياً.. أدرك عمق إحساس الشعب بالحرية وتطلعه إليها .. غير أن ارتباطه بقضايا الإنسان، وبالدعوة إلى العدل، وإلى الثورة على الظلم قد أشاع في شعره نبضاً إنسانياً جعل منه شعراً عالمياً لكل الناس.. لأن ناظم حكمت بعكسه آلام الشعب التركي وهمومه، قد عكس آلام المعذبين في الأرض جميعاً، ويعتصر شقاعهم في نظره تطلع مؤمنة إلى مستقبل يمسح عنهم الأحزان.. وتشيع في أشعار ناظم حكمت نغمة الأمل والثقة في المستقبل كصدى لأيمانه بالغد، وثقته الكبرى في الإنسان.. عرف ناظم حكمت السجن والمنفى والشعر معاً، وارتبطت ثلاثتها في نفسه، كان في سجنه ومنفاه يكتب الشعر، كما كان شعره يلقي به دائماً إلى سجنه، أو إلى منفاه.. وقد ظل حتى عام وفاة أتاتورك ١٩٣٨ ينتقل خفيه إلى وطنه وبين منفاه.. كما كان يمارس في كل أعماله موقفه الثوري.. حتى أنه كان يحور في ترجمة الأفلام، منفراً من الفاشية، مستبدلاً كل ما ينطوي على تشويه لتاريخ الشعوب.. أو يستهدف إفساد روح الشعب ويهمش قضاياها.

قُدِّم للمحاكمة عام ١٩٢٥ بتهمة كتابة شعر ثوري، حكم عليه بالسجن ١٥ عاماً، وفي عام ١٩٣٨ قدم من جديد للمحاكمة في جلسات سرية، وحكم عليه بالسجن ثمانية وعشرين عاماً، أمضى منها ثلاثة عشر عاماً متتالية.. وقد خلق من السجن عالماً جديداً ملأه بالحركة والنشاط والإبداع والعمل، حول السجناء والسجناء إلى أصدقاء له، وأخذ يعلمهم الغناء الجماعي. كان يكتب القصيدة في سجنه فما تلبث أن تتخطى الأسوار، ويتناقلها الناس عبر ربوع تركيا، مستلهما أغاني الناس.. حيث يقول:

فأغاني الناس أجمل منهم..

أكثر أملاً منهم

أكثر حزناً منهم..

أكثر عمراً منهم..

أحببت أغاني الناس أكثر منهم..

استطعت العيش بلا ناس..

أبدا لم أستطع بلا أغاني..

صادف أن خدعتُ وردتي..

ولكني أبداً لم أخدع أغنيتي..

والأغاني لم تخدعني يوماً..

كان يحكي عن آلام شعبية، وعن الفلاحين الذين يضطهدهم في قسوة سادة تركيا.. كان يراهم وهم يستبدلون التبغ بقطعة الخبز التي كانوا يعطونها لهم حصّة وحيدة.. وهذا ما جعل لشعره ذلك الوقع الساحر على متلقيه، حتى كان السجناء يبكون وهم يصغون إليه وقد استطاع بقوة ملاحظته وخبرته الطويلة أن يفهم الإنسان على نحو شديد الشفافية فكان يعمل جاهداً للكشف عن تلك المشاعر ويفجرها بوعي يصل إلى مرتبة الثورة.

ومما لاشك فيه أن ناظم حكمت كان يؤمن إيماناً راسخاً بالوظيفة الاجتماعية والثورية للأدب، وعلى حد قوله كان يود أن يكتب الشعر عن تفاحة واحدة، عن الأرض المحروثة، وعن روح الإنسان العائد من الزنزانة، وعن نضال الجماهير في سبيل أيام أجمل، عن أحزان عشق شخص، أو فرد هنا أو هناك.. عن الخوف من الموت، وعن مواجهة هذا الموت دون خوف... لقد كان جل همه في شعره وكل أدبه مناصرة قضايا الإنسان في كل أنحاء العالم، لقد كانت هموم الفقر، والجوع والثورة، والدفاع عن

حقوق الإنسان في الحرية، ولقمة العيش، والدعوة إلى محاربة كل صور الاستعمار، والإمبريالية، والثورة على كل أشكال استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، وظلم الأقلية المترفة من أبناء الطبقة الأرستقراطية للأكثرية المعذبة من أبناء الطبقة الدنيا هي ذروة معاناته الشعرية.

لقد عاش طوال عمره يدعو للحرب من أجل السلام وإلى التحرر الوطني.. كان يؤمن بمناصرة الضعفاء، والفقراء، والدعوة إلى الثورة على المستبدين... بصرف النظر عن اللون أو الجنس أو الدين أو اللغة:

«إخواني..

لا تنتظروا إلى شعري الأصفر

فأنا أسيوي..

لا تنتظروا إلى عياني الزرقاوين

فأنا أفريقي..

الأشجار لا تمنح الظل

من أجل جنورها

أنا هنا مثلكم..

أنا هنا الخبز الذي في أفواهكم..

وأنا مثلكم..

أرفع الراية الشعرية خفاقة

غناء

يتردد من فم إلى فم»

حتى وإن أدى به هذا إلى الدخول مرة أخرى، وأخرى إلى السجن، فقضية السجن لم تعد ترهبه.. بل كان السجن بالنسبة له عالم آخر.

السجن والسياسة:

من سجن بورصة وعبر الجدران والضباب والحراس واصل كتابة شعره النابض بالقوة والمواجهة والكبرياء، لم تستهلكه المראה أو الوحدة أو الخوف كان دائماً يردد، أن قوتي في هذه الدنيا الواسعة ناجمة عن كوني لست وحيداً فيها، قلبي يخفق مع أبعد نجم في السماء.

يتحدث الشاعر بابلو نيرودا عن ناظم حكمت فيقول:

«كنت على الدوام أزور في موسكو أو في الريف، شاعراً كبيراً هو الشاعر التركي «ناظم حكمت»، وهو كاتب خرافي اسطوري، كانت حكومة بلده الغريبة عن شعبه قد سجنته طويلاً، كان يحكى آلام وهموم شعبه؛ عن الفلاحين المطحونين الذين يضطهدهم فى قسوة أغوات = سادة تركيا.. كان يخاطب هذا الفلاح قائلاً:

«ضمد جراحك بيديك الرهيبتين

عض على شفتيك مقاوماً الأوجاع الأليمة

إننى معكم أيها الفقراء المطحونين

لم تحولنى الريح إلى ورقة فى مهبها..

لقد سقت أنا الريح أمامى....»

سنة وخمسين عاماً كانت مجموع الأحكام التى صدرت ضد ناظم حكمت، قضى منها ثلاثة عشر عاماً حبساً متصلاً، وكان فى أغلب الأحيان ينفذ أوامر الحبس الإنفرادى حتى ذابت قواه، وأنهكه المرض، فأعلن الاضراب عن الطعام حتى الموت كوسيلة لردع همجية السلطة التى كانت تمارس، ضده، وفى عام ١٩٥٠م هبت عاصفة من الاحتجاجات من أجله شملت العالم كله، استطاعت أن تنتزعه من براثن السلطة ليغادر حدود تركيا نحو الاتحاد السوفيتى.

ومن هناك تابع من جديد حمل هموم وقضايا بلاده، فيعود إلى كتابة أجمل القصائد الإنسانية التى يتغنى فيها بقوة الإنسان وبأهمية بناء

العالم بنور الحب، واشاعة السلام والحرية، وكانت أروع تلك القصائد هي تلك التي كتبها إلى زوجته «منور» وإبنة محمد، وقد مزج فيها بين الوطن والزوجة والإبن اللذين انقطعت أخبارهما عنه بعد مغادرة البلاد، ولم يعثر عليهما قبل وفاته.. ففي رسالته إلى منور يقول:

«الأشجار منتصبه

وتلاشت الصفوف

وتحولت حديقة بوريس

إلى حديقة الحرية..

تذكرك تحت شجرة الكستناء

تذكرك وحدك فقط...

وحدك فقط.. أي تذكرت محمد

فقط أنت ومحمد..

يعنى تذكرت الوطن...»

وفى رسالته إلى محمد يناديه.. يناديه من الطرف الآخر من البحر الأسود من قارنا الجميلة من بلغاريا.. يناديه وهو يتحسر شوقاً للوطن؛

«الوطن في الجهة المقابلة

أنادى من «قارنا»..

أتسمع..؟

محمد...! محمد...!

البحر الأسود يجرى بلا توقف

حسرة مجنونة.. شوق مجنون

أناديك يا كبدي...!

أتسمع...؟

محمد...! محمد...!

في عام (١٩٢٠) ساهم بحماس في اصدار مجلة وارلق «الوجود» التي شكلت مسيرتها انعطافة كبرى نحو الاتجاه إلى الشعر الاجتماعي في الأدب التركي مساهماً مع مجموعة من الشعراء الشباب بدراسة مشاكل الريف التركي ووضع الحلول لها، وقد استطاعت مجلة «الوجود» خلق مدرسة أدبية جديدة في الأدب التركي.. وفي الفترة التي كان يعمل فيها ناظم حكمت مترجماً «للأفلام الأجنبية» كتب العبارة التالية على الفيلم الذي يصور احتلال الحبشة «الفاشية تسير في شوارع استانبول» وكذلك غير مضمون خطاب «هانيبال» وهو يخطب في جنوده ليذكرهم بفضائل الحضارة الرومانية على الأرض الافريقية «أيها الجنود الرومان إنكم هنا في افريقيا لتمتصوا دماء المغلوبين والضعفاء فامضوا إلى القتل والسلب والسرقة وانتهاك الأعراض»..

وتتمكن السلطة التي يرأسها «عصمت اينونو» من ناظم حكمت.. فتحكم عليه بالسجن مدداً متداخلة تبلغ واحداً وستين عاماً بتهمة تكوين خلية معادية للنظام في الكلية الحربية، وبمحاولة القيام بانقلاب ضد نظام الحكم.. لقد أرادت السلطة من خلال الحكم على ناظم حكمت إرهاب بقية الأعلام الوطنية حيث اعتقلت معه الشاعر «عز الدين داينمو» والكاتب «اورخان كمال» لكن ناظم حكمت لم يتعرض يوماً لليأس فيكتب رسالة الى «مصطفى أتاتورك» وهو على فراش الموت يحتضر.

المواجهة والحرية:

يؤكد الدكتور «إبراهيم الداقوقي» إن مصطفى كمال أتاتورك كان يقول لجلسائه إن ناظم حكمت برئ من كل التهم الموجهة إليه وأن بعض العسكريين يريدون إفناءه. وبموت مصطفى أتاتورك عام ١٩٣٨ يسدل الستار على قضية ناظم حكمت حتى ١٩٥٠ ويبدأ عهد جديد من الديكتاتورية والفاشية في تركيا بعد تولي عصمت اينونو الحكم حيث تصدر حرية الأحزاب والصحافة ويستأثر «حزب الشعب الجمهوري»

بمقاليد الحكم ثم يفشل ذلك الحزب في الانتخابات فيترك الحكم للحزب الوطني الديمقراطي المعارض الذي أطلق الحريات الديمقراطية وسمح بتشكيل الأحزاب السياسية وكانت المفاجأة الأولى إعلان ناظم حكمت الاضراب عن الطعام حتى الموت مطالباً بإطلاق سراحه وتبني الصحافة الوطنية في تركيا والعالم قضية إطلاق سراحه، وتقع المفاجأة بقيام حكومة الحزب الديمقراطي بإصدار العفو العام عن السجناء السياسيين ومن ضمنهم ناظم حكمت نتيجة لضغط الرأي العام التركي والعالمي، وكانت المفاجأة الكبرى نجاحه في الهروب إلى الاتحاد السوفييتي عن طريق البحر الأسود بزورق بخاري صغير بعد أن واجهته تهديدات الموت الأكيد مرة بالاعتقال وأخرى بمحاولة قتله في حادث سيارة ومرة ثالثة بمحاولة سوقه إلى الخدمة العسكرية باعتباره متخلفاً عن الخدمة، وقد حاولت المحاكم التركية طيلة الفترة (١٩٥٠ - ١٩٦٤) منع كتب ودواوين ناظم حكمت والشعراء والكتاب التقدميين من التداول سواء بإقامة الدعاوى ضدهم أو اتخاذ مجلس الوزراء التركي لقرارات المنع حول تلك الكتب، ويصدر عدد (٣٠ أكتوبر ١٩٦٤) من مجلة الجبهة التقدمية التي كان يرأس تحريرها «دوغان أوجي» وفيها مقال عن ناظم حكمت الوطني وقصيدته الشهيرة «وطني» حيث كانت الصحافة التركية الرجعية وكذلك الأوساط القومية تتهمه بالخيانة الوطنية بسبب هروبه إلى الاتحاد السوفييتي عام (١٩٥٠) وكان ذلك المقال تركية له فأقام المدعي العام لمحكمة الصحافة الدعوى على كاتب المقال بسبب نشره قصيدة من كتاب ممنوع بموجب قرار مجلس الوزراء، إلا أن عدم نشر القرار المذكور في الجريدة الرسمية أسقط الدعوى، فكان بداية الطريق لنشر أشعار ودواوين ناظم حكمت في العام نفسه.

هكذا عرف ناظم حكمت هموم السجن والمنفى وهموم الشعر، وارتبطت جميعها داخل نفسه، كان في سجنه ومنفاه مهتما بقضايا وهموم

وطنه فيعكسها في أشعاره.. كما كان شعره المعبر عن هموم المواطن وقضاياها يلقي به في السجن.. والسجن يدفع به إلى الاضراب أو إلى المنفى.. وقد ظل حتى عام ١٩٢٨م ينتقل خفية بين ربوع وطنه وبين منفاه يكتب مقالاته، ويقرض أشعاره باسم مستعار هو «اورخان سليم».. وكان يكسب لقمة عيشه متخفياً بالعمل في المطابع والصحف، وبت ترجمة الافلام السينمائية، وكان يمارس في كل أعماله موقفه الثوري المعبر عن هموم الشعوب وطموحاته حتى أنه كان يحور في ترجمة الأفلام مستبدلاً كل ما ينطوي علم تشويه لتاريخ الشعوب، أو يستهدف إفساد روح الشعب.

خلال عام ١٩٢٨م قدم من جديد للمحاكمة، في جلسات سرية متهما بعمل دعاية شيوعية في الجيش، وفي بساطة وصدق اعترف الشاعر بأنه شيوعي الفكر والحس.. وهو الذي ولد وفي فمه ملعقة من الذهب، ولكنه أنكر أن يكون قد قام بأي عمل مخالف للقانون.. أو ضد طموحات المواطن وأماله.

وقد حكم عليه بالسجن ثمانية وعشرين عاماً..

خلال الثلاثة عشر سنة التي قضاها متتالية في السجن لم يترك المرارة تتسرب إلى نفسه أو الحزن يغشى مرجه، أو اليأس يدب في أماله.. أو ينسى هموم الوطن والمواطن.. بل خلق من السجن عالماً جديداً ملاءه بالحركة والنشاط والابداع والعمل.. علم المساجين.. وحول السجان والسجين إلى أصدقاء له، ولبعضهم البعض، أخذ يعلمهم الغناء الجماعي.. ينسيهم همومهم بالغناء، علمهم الرسم والنحت ليفجر فيهم الطاقات.. وريداً رويداً استطاع أن يعلمهم أروع شيء وهو التفكير.. وكيف يكتشفون جوهره العقل.. كان يدفعهم إلى الحياة.

﴿ لو اقتيد الإنسان إلى السجن
 وهو مشرف على الخمسين
 ليقضى ثمانية عشر عاماً
 قبل أن تنزع عنه الأغلال
 لظل قلبه يخفق
 مع العالم الخارجى
 مع إنسانه وحيوانه
 مع كفاحه ورياحه
 مع عالم ما وراء الأسوار..
 وهكذا...
 أينما يكن الإنسان
 ومهما تكن ظروفه
 يجب أن يحيا..
 كأنه لن يموت أبداً.. ﴾

كان يكتب القصيدة فى سجنه فما تلبث أن تتخطى الأسوار،
 وتتناقلها الأفواه، وتتبادلها الألسن عبر ربوع تركيا.. مئات القصائد،
 وآلاف القطع وعشرات الملاحم بقيت فى ذاكرة الكثيرين.. وغريب أن تكون
 سنوات سجنه أخصب سنوات إنتاجه..
 من سجنه؛ خرجت قصائد صافية كالأحلام الوردية، كالمياه
 الفضية.. رقيقة كضحكات الأطفال، شجاعة لا يسحقها الحزن الشامخ،
 نابضة بمأسى شعبية، وهموم مواطنية، ومشاكل عصره.. وكأن لم تك
 أسوار السجن سوى روابط تشده للعالم.. ونقرأ ضمن الرسائل التى يبعث
 بها لامراته:

﴿يا حبي الأوحى فى هذا العالم...
 ... قلبى يرفض موت المشنوق
 يتأرجح مشدوداً فى حبل...
 لكن، فلتهدأ نفسك يا حبي..
 فلو نجحوا فى شد الحبل على عنقى
 ما وجدوا فى عيني الزقاوين سحابة خوف﴾

﴿الريح تهب وتمضى، لكن؛
 لا تملك ريح واحدة أن تصفع غصنا كفين اثنين
 الطير يغنى على الأشجار
 وهناك أجنحة تشتاق الطيران
 الباب هنالك موصد
 يتحتم أن نقتحمه
 حتى ألقاك...
 فليكن العالم فى مثل جمالك،
 ولتكن الدنيا مثلك؛ أخت وصديقه
 حفل المأساة مقام..
 لكنى أومن أن نهايته محتومه..

أنا.. وأنت تعلمنا يا حبي
 أن نحتمل الجوع، ولسع البرد، وثقل الإرهاق
 أن نحيا منفصلين
 لكننا لم نقرب من كف الموت
 بل إننا نملك تعليم سوانا
 أن ينضموا لصفوف الشعب
 أن يزدادوا للمستقبل حباً...

أجمل أنهار الدنيا، لم ترها بعد..

أجمل أطفال الدنيا، لم تولد بعد..

أجمل أيام الدنيا، لم تبرز بعد..

وأنا لم أهمس في أذنك

أجمل ما أتمنى أن أهمس به لك... ﴿

ذلك هو ناظم في السجن؛ شجاع قوى صامد رغم القلق.. يحس الانتصار رغم القضبان، يعيش مع مأساة الجوعى والمحرومين والمصدورين، والمقهورين.

وكان الديوان الشعري الأخير: (صور ورسائل إلى ترانتابابو) من أنضج أعماله الشعرية في تلك المرحلة والديوان يضم رسائل من فنان حبشي إلى زوجته قبل أن يعدمه الفاشيست في روما، وفي كل تلك الأشعار ينبض قلب ناظم حكمت بحب عميق للإنسانية ويتأجج بالدعوة إلى القضاء على الظلم والاستبداد والاستعمار، يقول: عزيز نسين (لا شك بأن ناظم حكمت هو أحد الشعراء الكبار في القرن العشرين أمثال «مايكوفسكي ولوركا ونيرودا وريتسوس وأراغون»، إن مقدرة ناظم حكمت الذاتية كبيرة جداً، فضلاً عن ذلك فقد خاض حرباً عادلة وهذا له أهمية كبيرة، لقد ساعدته الظروف كثيراً ولكن يجب أن نقف قبل كل شئ عند مقدرته الذاتية المبدعة، إن مقدرته الشعرية ضخمة ونضاله شريفاً». إن ناظم حكمت في تلك الفترة كان يعرض سواء في أشعاره أو مسرحياته بعض المعارف النظرية عن طبيعة النظام الرأسمالي ويسعى إلى إيجاد فلسفة وفن يسهمان في تغيير العالم، وهو يحاول أن يبرز هذه المعاني ويصورها تصويراً مباشراً في أدبه، وفي عام (١٩٣٦) نشر مجموعة أخرى من مؤلفاته وهي كتاب «الفاشية والعنصرية الألمانية» وحمل فيه على النازية الألمانية وشن عليها أعنف هجوم، وكتاب «الديمقراطية السوفيتية على أسس دستورية جديدة».

وكذلك نشر ملحمة الشهيرة « ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونة وتكملتھا المعروفة باسم «الكبرياء القومية» والتي تُعد من أهم أعماله الشعرية، وفي سنوات السجن كتب ناظم حكمت أروع إنتاجه الأدبي، يقول عنه «معجم الأدب العالمي» «كانت سنوات السجن تعني تعميقاً وتطويراً لأبداعه الشعري، تمثل ذلك في طريقة الصياغة التصويرية المتغلغلة إلى داخل الأشياء المعبرة عن الخصائص الانسانية في صلتها بالحياة الاجتماعية ووصل إلى ذروة التجسيد الشعري عندما كتب صيدته التي يقول فيها:

« إن لم أحترق أنا

وتحترق أنت

ونحترق نحن

فمن ذا الذي ينير هذه الظلمات».

يقول ناظم حكمت عن تجربته الشعرية، أنا لا أتقيد في إنتاجي بشكل من الأشكال، أقفي، أكتب الشعر الحر، أستعمل البناء الأسطوري، أفيد من الفولكلور، وكل الذي أركز عليه هو الواقعية في طريقة التناول، وأقصد بذلك تصوير الواقع في تطوره وتنوعه وغناه، لذلك استعار ناظم حكمت من التاريخ الاسلامي «ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونة» وعمد من خلالها إلى تصوير كفاح ثائر تركي من القرن الرابع عشر لقي حتفه في نهاية كفاحه، ويعد هذا العمل الأدبي أحد روائع الأدب التركي الذي حاز ناظم حكمت من خلاله على شهرة عالمية يقول «اتأول بهرام اوغلو» إن الشعر القومي له نور كبير في دفع الشاعر إلى مستوى عالمي وكما قلت عندما يتعرض الشاعر بالذات إلى القيم الانسانية للمجتمع الذي يعيش فيه، ولكنني أعتقد أن الموضوع الشعري للشاعر يجب أن لا يتحدد داخل الحدود والقضايا المحلية والوطنية، بل يجب أن يتعداه إلى القضايا العالمية وألاً يبقى الشاعر شاعراً «فلكلورياً» داخل حدود وطنه..

عام ١٩٢٦م يقف ناظم حكمت مدافعاً عن الثوار الأسبان ويتكرر ذلك الموقف عام ١٩٥٦م عندما يتخذ موقفاً مدافعاً عن وجود الانسان العربي بوجه الهجمة الاستعمارية من خلال قصيدته التي كتبها تمجيداً لصمود « بورسعيد » والتي تغنى فيها « بمنصور ماسح الأحذية » الأسمر النحيف.. حيث يقول:

* بورسعيد؛

هناك تدنو الشمس، نون سحب،
 فى بورسعيد، كان «منصور» يطوف الشوارع
 يمسح الأحذية.. يكسب العيش،
 حافى القدمين.. حليق الرأس،
 عمره عشر سنين..
 منصور؛ نحيل أسمر..
 كنواة البلح الأسمر..
 ساحر الصوت.. ينشد يوماً
 ترائيل لم تبرح فمه.. ليل ياعين...
 أشعلوا النيران.. حرقوا بورسعيد
 مات منصور فى بورسعيد..
 رأيت اليوم وجهه..
 فى وسط الصحيفة..
 وسط الموتى صغيراً
 غاية فى الصغر..
 ليل ياعين..
 كنواة البلح...،

ويقول عنه الناقد اوزدمير اينجه:

لقد ظهر ناظم حكمت كمثّل فيه تمثلت كل مشاكل الشعب التركي ودافع عن السلام في الميدان العالمي ومزق قلبه إلى قطع في كل بقع وزوايا العالم لهذا كان ناظم حكمت أممياً، ومحبوياً، في كل أقطار العالم كشاعر

محلي. إن العصر هو عصر المسؤوليات والشاعر عليه أن يتحمل وأن يحمل في قلبه كل مشاكل العالم وأن ينشدها، ناظم حكمت في علاقة مع هذه المسؤولية، هو أحد شعراء القمة في العالم، هو الذي يقول في إحدى قصائده:

«أجمل البحار ذاك الذي لم نذهب إليه بعد.

وأجمل الأطفال من لم يكبر بعد

وأجمل أيامنا تلك التي لم نعشها بعد

وأجمل ما أريد قوله مالم أقله بعد...»

كما يقول بابلو نيرودا في مذكراته عن ناظم حكمت: لقد أتهم ناظم حكمت بأنه كان يريد إثارة فتنه وتمرد في صفوف البحرية التركية، فأدانوه بكل عقوبات جهنم، جرت المحاكمة على ظهر بارجة عسكرية، كان يحكي لي كيف جعلوه يمشي حتى درجة الإنهاك على جسر الباخرة ومن بعد أدخلوه إلى المرحاض حيث كان الغائط يعلو أكثر من نصف متر فشعر ناظم حكمت بالإغماء وخارت قواه، وكانت الرائحة الكريهة تجعله يتقرز ويرتعد، عند ذلك فكر: «لأبد أن الجلادين يراقبوني من نقطة ما فهم يريدون أن يروني تعيساً يائساً» فانبعثت قواه في أنفه وبدأ يغني أولاً بصوت خفيض ومن بعد بصوت أكثر علواً وفي النهاية شرع يغني ملء حنجرته، غنى الأغاني كلها الغزل الذي كان يذكره، جميع القصائد التي نظمها مواويل الفلاحين، أناشيد شعبه النضالية، غنى كل ما يعرفه وهكذا انتصر على الرجز والعذاب وعندما قصّ عليّ ذلك قلت له: يا أخي ناظم إنك بهذا قد أجبت عنا جميعاً فلم نعد نحتار فيما نفعله، فيها نحن جميعاً معشر الشعراء نعرف متى يجب أن نبدأ الغناء ويقدر ما كانت سنوات سجنه مريرة كانت محملة بالعطاء الأدبي، وتعتبر أخصب فترات حياته، لقد وجد في السجن معيناً حافلاً يستمد منه مادة شعره، كان يدرك أن سجنه سيطول، لذلك يوصي صديقه «كمال طاهر» بالعمل المفيد من داخل السجن، ورغم آلام المرض والأبواب الحديدية الموصدة والجو الرصاصي

الثقيل الذي يطالعه من النافذة والحر الشديد في الصيف ومرض ابنه محمد وتدبير محاولات قتله بيد السجناء، فقد ظل متفائلاً محباً للحياة مهتماً بكل ما يدور حوله في السجون التركية، وما يدور خارجها في وطنه والعالم، يكتب ويترجم وينظم الشعر ويساعد زملاءه السجناء وزوجته ووليدها، ويناضل عبر ظروف صعبة ومعقدة ضد الظلم الواقع عليه وضد عدالة خاطئة وضد كل ما يشوه الحياة ويجعلها تعيسة إلى حد مريع.

كان يحكي عن آلام شعبه، عن الفلاحين الذين يضطهدهم في قسوة سادة تركيا، كان يراهم وهم يستبدلون التبغ بقطعة الخبز التي كانوا يعطونها حصّة وحيدة.. وهذا ما جعل لشعره ذلك الوقع الساحر على سامعه، حتى كان السجناء يبكون وهم يصغون اليه، وقد استطاع بدقة ملاحظته وخبرته الطويلة أن يفهم الانسان على نحو شديد الشفافية، فكان يعمل جاهداً للكشف عن تلك المشاعر ويفجرها بوعي يصل إلى مرتبة الثورة.

ومما لا شك فيه أن ناظم حكمت كان يؤمن إيماناً جازماً بالوظيفة الاجتماعية للأدب.. وأن الأدب كثيراً ما يدفع إلى الثورة.. ويعمل على خدمة المجتمع.. وطرح همومه وقضاياها.. ووفقاً لما ذهب إليه الابن والزميل والصديق د. عبدالرازق بركات فإن هناك ثنائية بين الفقر والثورة عند ناظم حكمت والبياتي (١٩٢٩ - ١٩٩٩م) ولكننا سنطرح هنا جانباً تلك الثنائية عند البياتي، ونطرح منها هنا بعض اللّمحات عند ناظم؛ فناظم - كما سبقت الإشارة - صرف جل اهتمامه وجهده في شعره وأعماله الأدبية لمناصرة قضايا الانسان وهمومه في كل أنحاء العالم، والدفاع عن حقوقه في الحرية، والدعوة إلى محاربة كل صور الاستعمار والإمبريالية، والثورة على كل أشكال استعباد الانسان لأخيه الانسان، وظلم الأقلية المترفة من أبناء الطبقة العليا، للأكثرية المعذبة من أبناء الطبقة الدنيا... كما جسد في شعره التلاحم الذاتي والموضوعي، وإيمانه بمناصرة الضعفاء، والفقراء والثورة ضد المستبدين الظالمين..

كان يصور ناظم حال الفقراء والمعدمين، وقد دخل الشتاء وهم لا يجدون شراء وقود أو فحم للتدفئة، فاجتمع عليهم خطر البرد وخطر الجوع فيقول في إحدى رسائله إلى زوجته :

« يا لعنة... هجم الشتاء القاسى

ومن يدرى فى أى حال أنت.. واستانبول الشريفة؟

هل لديك فحم..؟

هل إشتريت حطباً..؟

تدثرى فى الفراش مبكراً..

فلم يبق فى البيت أيضاً ما يباع

والسواد الأعظم، فى العالم، وفى بلادنا.. وفى مدينتنا

نصفه يقاسى البرد القارص.. ونصفه جائع

وهكذا هى الأغلبية عندنا.....»

فهاهى زوجته والملايين مثلاً فى استانبول، وفي تركيا، وفى العالم تقاسى البرد، والجوع.. ولكنه يعود ويؤكد أن الأغلبية فى بلده هكذا..

وتتعدد صور المقابلة عند ناظم حكمت بين المترفين والمعدمين؛ بين الأغنياء والكادحين.. بين الأغنياء تنابلة السلطان وبين المساكين، والحزاني والمكدودين؛ الأغنياء، هم السادة اللصوص، هم اللصوص الأغنياء الذين يشبعون بمص دماء أطفال الفقراء. ويقتاتون على لحوم فقراء المدن الجياع.. ولا منقذ من هذا الظلم الاجتماعى سوى الثورة، الثورة على الطبقية، والبرجوازية، والارستقراطية، فالثورة هى المنقذ، هى الحل الوحيد الذى يمكن أن يخلص البشرية المطحونة فى ذلكم الظلم الاجتماعى البغيض. وذلك الحق مكفول للجميع، لا فرق فى ذلك بين شرقى وغربى فالثورة هى من هموم الانسان المحب للحرية أينما يكون :

« أنا شرقي

لى حق الثورة

فامنحنى عينيك

أرنى موضع الفتيل..

وعلياً أنا اضرامه.....»

ويقسم الشاعر على الثورة، بل وعلى القتال من أجل ملايين الجوعى

وعلى أنه سيقهر الجوع...

« أيها الجوع. أنت.. يامن أنت كل شئ

إنهم يمرغون جبهتى تحت قدميك...

أقسم أننى..

أؤكد أننى

سأقاتل؛

ليس من أجلى وأجلنا.. وأجله وأجلهم فقط

بل حتى تشبع بطنك المقدسة....»

ويتردد هذا المعنى عند ناظم فى العديد من قصائده، وأعماله،

فالحرمان من أى شئ يؤدى إلى نقيضه؛ فالاستبداد، والحرمان.. والجوع

كلها عناصر تؤدى إلى تفجر الثورة. وإذا ماتفشى الجوع زادت دموية

الثورة؛ فهاهو ناظم يحذر؛

« جيش الجوع يزحف

يزحف من أجل الشعب بالخبز

باللحم..

بالحرية

يزحف.. عابراً الجسور أدق من الشعرة.. وأحد من السيف..

يزحف. مدمراً الأبواب الحديدية.. ناسفاً جدران القلعة..»

إن ناظم حكمت لا يملك إلا قلمه، إلا كلمته.. لكى يقدمها إلى كل

البشر الذين أحبهم. واحتوتهم روحه الفياضة بالمحبة.. لقد أغنى وجدانهم،

وأشعرهم بقيمة الانسان الخالدة، ومنحهم عطايا خصبة في أشعاره. فإن
أشعاره هي كل ما يملك :

« ليس لي جواد مطهم بالفضة أركبه

لا إيراد لي من هنا أو هناك...

لا مال.. ولا عقار..

ليس لي سوى جفنة عسلىة

جفنة عسل أشد حمرة من النار..

عسلى هو كل ما أملك،

إننى أصون من كل الحشرات

عقارى ومالى

أعنى جفنة عسلى،

مهلاً أخى مهلاً..

عندما يكون عسلى فى جفنتى

يأتى نحلته من بغداد..»

إن شاعر العصر.. شاعر الجوع. والهموم.. شاعر الحب والثورة،

شاعر الأضواء، والأفراح والقضايا لا يملك ما يقدمه إلى شعبه إلا كلمته..
إلا قلبه..

« أنا لا أملك ما أعطيه لشعبي المسكين

سوى تفاحة..

هى قلبى

الذبحه لا تفك بي؛ لتصلب شريان

أو قسوة سجن...

فأنا انظر عبر القضبان إلى الليل

ورغم الجدران الجاسمة على صدرى

يخفق قلبى

مع أبعد نجم.....»

ولكنه لا يفقد الأمل.. كل أمله في شعبه.. في ناسه.. في أغاني الناس
التي أمدته الصمود.. جعلته يقهر القيود، والأصفاد. ويحمل الأمل ليتغلب
على كل الهموم والقضايا؛ ولا أجد أجمل ما أنهى به هذا البحث سوى أن
أردد معه ثانياً..

» فأغاني الناس أجمل منهم،

أكثر أملاً منهم..

أكثر حزنًا منهم.

أكثر عمراً منهم

أحببت أغاني الناس أكثر منهم

استطعت العيش بلا ناس

أبدأ لم استطع بلا أغان

ربما أكون قد خدعت وردتي

ولكني أبدأ لم أخدع أغنيتي

فالأغاني لم تخدعني أبدأ

فهمت الأغاني بأى لغة قيلت

كل ما أكلت أو شربت

كل ما تنزهته

كل ما رأيت أو سمعت

كل ما لمست أو فهمت

أى واحد منها..

لم يسعدنى

بقدر ما أسعدتنى الأغاني.....

فأغاني الشعوب هي رصيد الحياة بمرها، وحلوها. فيها الأمل، وفيها البؤس
فيها البكاء، وفيها المرح.. فيها الهموم.. وفيها السموم. ولكن أبدأ ليس فيها
اليأس أو القنوط. فالأغاني، والمواويل، والانشاد والتراتيل. أبدأ لا تتحدث إلا

عن الحب، والأمل، عن الشوق . والرجاء... وهذا ما جعل أشعار ناظم حكمت
كلها أغاني يترنم بها الكادحون في الحقول، والعاملون خلف الأنوال..
والشرفاء حتى ولو كانوا خلف القضبان.

أرض الجولف

الجمعة : العاشر من رمضان سنة ١٤٢٣ هـ

الخامس عشر من نوفمبر سنة ٢٠٠٢ م

(المصادر والمراجع)

- 1) Afsar Timucin, Nazim Hikmetin Siiri, 1978.
- 2) Nazim Hikmet.bütün eserleri(8 Cilt), Narodna 8 Prosveta, Derleyen Ve basima hazirlayan Ekber Babaeu. Sofya 1972.
- 3) Orhan Kemal, Nazim Hikmetle üçbucuk yıl 1965
- 4) Sukran Kurdakul, Düşün ve Edebiyatımızda Sairler ve Yazarlar Sozlügcü, Gözlem Yayinlari, üçüncü Basım 1981.
- 5) Va-Nu Bu Dünyadan Nazim Gecti, 1969.
- 6) Zekeriya Sertel, Mavi Gözlü Dev, 1969.
- ٧) الأدب التركي المعاصر، د. إبراهيم الداوقوي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث عشر، العدد الأول ١٠٨٢م.
- ٨) أدب ونقد، مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية، العدد ١٩ فبراير سنة ٢٠٠٢م.
- ٩) الأعمدة والفضاء، دراسة نقدية في الأدب والمسرح التركي الحديث، د. شاكِر الحاج مخلف، منشورات دار علاء الدين دمشق ١٩٩٩م.
- ١٠) ثنائية الفقر والثورة في شعر حكمت والبياتي، د. عبد الرازق بركات، القاهرة... = ١٤٢٠هـ.
- ١١) قصائد مختارة من الشعر التركي المعاصر، ترجمة عبد اللطيف بندر زوغلُو، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية ١٩٩٧م.
- ١٢) ناظم حكمت، أغنيات المنفى، ترجمة وتقديم محمد البخاري، مراجعة حسين مجيب المصري، تصدر طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢ العدد 413.
- ١٣) ناظم حكمت، حكاية حب أو فرهاد وشيرين، ترجمها عن التركية أكمل الدين احسان، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.
- ١٤) يشار كمال والقصة التركية القصيرة، دراسة وترجمة الدكتور/ الصفصافي أحمد المرسى، الدار المصرية اللبنانية، ط (١) شعبان ١٤١٧هـ = يناير ١٩٩٧م.

الورقة الثالثة عشر

المنمنمات العثمانية تراث اسلامي



الطبيب شفاء المصاب

في ندوة الجهد العلمية لمرحوم

فيما بين ٨ - ٩ مايو سنة ٢٠٠٦ في اطار الاسكندرية

المنمنمات العثمانية تراث

إسلامي مشترك (*)

قيمة الفنون :

إن الفنون هي خير ما يُعبّرُ به عن روح العصر في أي مرحلة من مراحل التاريخ.. والفن ، شأنه شأن المؤسسات الاجتماعية كنمط حياة، يؤمن السلطة المادية، والروحية للإنسان، والبيئة التي يعيش فيها ويدعمها.. وبالفن يمكن جعل وحدة الشاعر، والشعور تجاه الأحداث الجسام في حياة أي أمة أمراً ممكناً.. فالفن يوحد بين أفراد الأمة، ويخلق ما يُطلق عليه «الشعور الجمعي».

والفن الذي يؤمن وحدة النظام، ووحدة الشعور في الأمة، هو - في الوقت ذاته - مرآة للعصر الذي يعيشه داخل المجتمع بشكل جمعي.. إن المفهوم الجمالي للفن التركي الإسلامي، والذي انبثق من بين أنامل الفنان التركي المسلم، لهو خير دليل، وأصدق تعبير عن دين، وأخلاقيات المجتمع الذي خرج منه.. وباختصار إن الفن التركي الإسلامي.. هو ترجمان صادق، ومُعبّر عن الحياة الروحية للمجتمع التركي الإسلامي. وقبل التطرق إلى الحديث عن منابع الفن التركي الإسلامي عامة، والعثماني خاصة، نود أن نورد بعض المقدمات عن فن المنياتور... ماهو.. وما تكنيكه... وتقنيته...؟

المنياتور أو المنمنمات؛ مصطلح فني يُستخدم للدلالة، أو التعبير عن الرسوم الدقيقة التي تتم بالألوان المائية بهدف زخرفة، وتزيين المخطوطات.. وهو مأخوذ عن الكلمة الإيطالية «Minyatura». منياتورا.. وفي البداية لم يكن هناك مقابل في الفارسية، أو التركية، أو العربية لهذا المصطلح. بل كان يُعبر عنه في الخطاب الفني الإسلامي بعبارة = النُقش، وعلى من يقوم به

(*) قدم هذا البحث في ندوة الجهود العلمية للمرحوم الاستاذ الدكتور/ طه ندا فيما بين ٨ - ٩ مايو

سنة ١٩٩٩م في كلية الآداب - جامعة الإسكندرية.

بعبارة «نقاش». والنقش في الخطاب الفني الإسلامي أصبح يعنى الرسم بالبويات.. والنقاش هو الرسام الذى يقوم برسم الصور، أو التابلوهات الطبيعية، سواء أكانت للإنسان، أو للطبيعة بكل عناصرها.. ثم تحولت الأخيرة إلى مُشَبَّه أو مصوِّر أو رسَّام، أما مَنْ يقوم بعمل الزينة، فقد أُطلق عليه «طراح» ولم يعرف مُصطلح رسَّام فى الخطاب الفني الإسلامي - وخاصة التركي - إلا بعد عصر التنظيمات ١٨٢٩م = ١٢٥٥هـ. وسادت فى السنوات الأخيرة فى اللغة العربية «منمنمات» للتعبير عن هذا الفن.

تكنيك المنياتور :

للمنياتور خصوصياته... وأهم هذه الخصائص الخاصة به أن الشخص الرئيسى فى اللوحة لا تغطى بعضها بعضاً.. وتُرسَم الشخص الآخرى فى القسم العلوي من اللوحة.. وتدل أحجام الشخص فى الصورة على مكانة صاحبها فى الحياة اليومية.. يجب ألا توضح الأبعاد، أو نسب الأطوال فى المنظر بالألوان، بل يجب أن يسود اللون، دون البحث عن أي تأثير للضوء أو الظلال مهما كانت التفرعات الدقيقة.

أما البويات = الألوان المستخدمة فى المنمنمات فهي بويات حجرية.. تُذاب فى الماء قبل الإستخدام.. وظل صفار البيض هو المستخدم لتثبيت الألوان، وضمن لَمَعَانِها، حتى القرن الثامن عشر الميلادي.. إلى جانب التثبيت واللمعان، فإن صفار البيض كان يُحدثُ فى الرسوم بعض البروز.. وظل هذا البروز مقبولاً فى زمنه فى كل رسومات المنياتور... ولكن ما كان يحدُّ من استخدام هذه البوية، هو حاجتها إلى إضافة صفار بيض جديد، وطازج عند كل مرة ، لأن تلك التى سبق إعدادها لا تصلح للإستخدام مرة أخرى بعد أن تجف... لذلك تم الاستغناء عن صفار البيض بعد القرن الثامن عشر، واستبدل بالمواد اللاصقة، والصمغ.

وكان هذا الأسلوب؛ يتطلب إذابة الصمغ فى الماء أيضاً، وتُضاف إليه نقطة واحدة من العسل الأسود «بكمان» الصافى، أو نقطتين من عصير

العنب، ويخلط بالماء، ويُقلب جيداً.. والبويات المعدة بهذه الطريقة، يمكن إعادة اذابتها بالماء.. واستخدامها مرة أخرى.. وينتج عن خلط الصمغ بالعسل، أو بعصير العنب اللعان المطلوب.. وقد شاع استخدام الصمغ العربي في إعداد هذا النوع من البويات..

كما أن المنياتور قد عُرِفَ استخدام الماء العادي مع ماء الفضة، وبحيث تُذاب الفضة في الجيلاتين، وتُفرد فوق اللوحة الورقية. وبعد أن تجف، وتُختم، تلمع لمعاناً يتفق تماماً مع لمعان المياه.. وبسبب تأكسد الفضة عند تعرضها لأوكسجين الهواء، فإن سطح المنياتور يميل إلى اللون الأسود.. وأحياناً ما يرسم الفنان بعض الفواصل في المخطوطات بخيط آخر يُصنع من النحاس وينتج عنه اللون الأخضر، المسمى بالمصطلح الفارسي ژنگار =Jengar. وذلك من أوكسيد النحاس.

أما الورق المستخدم فهو الورق الهندي المصنوع من القطن، أو الورق الحريري المسمى پارشومن «Parsomen». وهما الأكثر استعمالاً في رسم المنمنمات الدقيقة.

وتُصنع الفرشاة المستخدمة في رسم المنياتورات، وفرد ألوان البوية من شعيرات رقبة القطط التي لم تتجاوز أعمارها الثلاثة شهور، ويربط هذا الشعر بخيط حريري رفيع، ثم يُثبت داخل قلم مستخرج من ريش أجنحة الحمام.. كما أن هناك فرشاة أخرى تُصنع من شعر السمور.

أما الموضوع الذي سيُستخدم في التكوينة المنياتورية، فيخطط أولاً على ورقة عادية معدة سلفاً.. ثم تُنقل على اللوحة الأصلية وتُكون الرسومات بفرشاة دقيقة، أولاً بلون يشبه لون الكراميل، وبعدها الفنان عن استخدام لوني البني، والأسود تماماً.. حيث أنهما يؤثران في ألوان البويات التي ستستخدم ويفسدانها..

يُشترط أن تكون الرسوم والخطوط فى غاية الدقة.. وأحياناً يغطى سطح اللوحة بطبقة من الصمغ.. أو ورق الذهب لضمان لمعان اللون المطلوب... وكثيراً ما يقوم الفنان باستخدام ماء الذهب قبل الألوان ليضمن اللمعان المطلوب أيضاً. وبعد أن يغطي الفراغات الموجودة بين الرسومات بالألوان المطلوبة، يقوم بعمل الرتوش الأخيرة؛ كشعر الرأس أو اللحية، أو كسرات الملابس وتموجاتها، أو معالم الوجه، وذلك بالحبر الشينى. ثم يستكمل أعمال التذهيب، واطهار باقى معالم اللوحة؛ كالأشجار، والأزهار، والجبال، وما إلى ذلك. بدقة وصغر متناهى.. من هنا فإن مصطلح منمنمات فيه الدلالة، والمعنى المطلوب ويُعتبر مرادفاً عربياً أو لنقل تعريباً للمصطلح «منياتور».

فن الرسم والمنمنمات عند الترك، وتطورهما:

إن تاريخ فن الرسم والمنمنمات لدى الترك يمتد امتداد تاريخ ظهورهم هم فى أواسط آسيا.. ولقد تأكد نور الترك فى هذا الفن منذ النصف الثانى للقرن التاسع عشر بما استخرج الأثريون والباحثون من مناطق أواسط آسيا.

ويمكن مصادفة العديد من المصادر الصينية التى تتحدث عن الأتراك القدماء فى أواسط آسيا... ولقد توصلوا لذلك بعد أن اكتشف الأثريون صوراً.. ورسوماً تعكس حياة بعض زعماء الكوك تورك على جدران مبانٍ كانت تستخدم كأضرحة لهؤلاء العظماء.. وكانت هذه الصور والرسوم ذات ألوان..

وخلال قيام الأثرى الأمريكى روفائيل پومبلى-Raphael pumpel ly بحفريات فى أواسط آسيا سنة ١٩٠٨، والأثرى هيوبرت سميث Hu-bert Schmidt سنة ١٩٠٤ بالقرب من مدينة « عشق آباد » وخاصة فى مدينة أناو Anav.. فلقد طرح كل منهما وجهة نظره التى تذهب بحضارة

أواسط آسيا إلى تسعة آلاف سنة قبل الميلاد وفقاً لرأى بومبلى وأربعة آلاف وخمسمائه سنة قبل الميلاد أيضاً بالنسبة لرأى سميث فالأشكال والرسوم والموتيفات التى تم العثور عليها فوق الفخار وما شابه ذلك تبين أن بدايات هذه الفنون بين الترك ترجع إلى هذا التاريخ.

وخلال الحفريات والأبحاث الأثرية التى جرت فى آناو، وقازان، وسيبيريا، ومينوسنيك استخرجت أدوات ومعدات مصنوعة من الأحجار، والحديد، والبرونز كانت مستخدمة لدى القورغانيين، وأنها كانت مزينة ومزخرفة ببعض الموتيفات والرسومات التى تسبق تلك التى ظهرت فى حضارة ما بين النهرين = « ميزوبوطمية ».. على حد زعم هؤلاء الأثريون.

إن الأتراك الأويغور هم ممثلو الفنون التركية القديمة ومبدعوها؛ فلقد نجح هؤلاء الأويغور فى تشكيل وتكوين دولاً مستقلة، ومتعددة فى أواسط آسيا منذ القرن الأول قبل الميلاد، إلى ما بعد القرن الثالث عشر بعد الميلاد.. وأنهم قد تركوا أثراً عميقاً فى الثقافة التى مازالت تعيش فى هذه المنطقة. وأن بصماتهم فى الفنون الجميلة، وخاصة فى الرسم والمنياتور واضحة.

لقد تحرك الترك فنياً فى إطار ثلاثة أديان، هم المانية.. والبوذية والإسلام.. فهؤلاء الأويغور قد عرفوا المانية فيما بين القرنين السابع والتاسع بعد الميلاد، ثم انتقلوا إلى البوذية، وابتجوا فناً، ورسوماً تحمل مفاهيم ومعتقدات من هذين الدينين.. ولقد عبروا عن أنفسهم بوضوح كامل فى اللوحات الجدارية التى رسموها على جدران أماكن العبادة كالمعابد وما شابه ذلك..

إن الأويغور الذين اتبعوا أديان مانى وبوذا قد استنسخوا نسخاً عديدة من كتاب مانى وزودوها بالرسومات.. وفعل الأتراك الأويغور نفس الشئ فى الكتب المتعلقة بالبوذية، وزخرفوا جدران المعابد والأديرة الخاصة بهذه الديانة بلوحات جدارية تنطلق من الحياة الخاصة بالإله بوذا.

ولقد حمل الأتراك الأويغور الرسم مفاهيم دينية على حد ماذهب إليه الاستاذ الدكتور/ عثمان طوران حيث يقول: «إن معابد الأويغور عبدة الأصنام كانت مليئة بالأصنام... فقد وجب عليهم تعظيم أجدادهم، فأقاموا لهم التماثيل ورسموا موتاهم. وهكذا دخلت الهياكل «التماثيل» والرسوم إلى المعابد...» (٦).

إن الحفريات والأبحاث التي جرت في أواسط آسيا، والرسوم الجدارية والكتب المحفوظة المزدانة برسومات المينيآتورات التي تم الحصول عليها في مدن الأتراك الأويغور، لتوضح بجلاء إلى أي مدى كان الأويغور متقدمون في هذه الفنون فيما بين القرنين السابع والتاسع بعد الميلاد، ومن أقدم النماذج التي ترجع إلى تلك الفترة هي الرسوم الجدارية «والسقفية والمنمنمات التي وجدت في أطلال مدينة «هوجو» Hocu... فهذه الرسوم تظهر فيها شخصيات الرهبان البوذيين، والنساء والرجال الذين يوقفون الأوقاف، والأمراء الذين تظهر عليهم سمات العظمة وهم في أوضاع، ومواضع مختلفة... وكلها تحمل مفاهيماً وقيماً جمالية تعود إلى كل من المانية والبوذية..

إن الرسامين المانيين والبوذيين بدأوا في الزحف اعتباراً من القرن الثامن بعد الميلاد من أواسط اسيا إلى مناطق أخرى في نفس القارة، وأخذوا ينشرون طرزهم في الرسم في المناطق التي ذهبوا إليها... ولهؤلاء الأويغور دور مهم في نشر الرسم، والمينياتور، واقامة التماثيل في العالم الإسلامي. ولقد ثبت التأثير الواضح للفن الأويغوري في مرقعات «معراج نامه» الموجود قطع منها ضمن محتويات متحف طوب قايى سراى تحت رقم ح/٢١٥٤. والتي قام برسوماتها أحمد موسى الذى عاش في كنف الإيلخانيين في الشرق الأدنى. ومن الثابت أن العصر الإيلخانى قد عرف المعابد البوذية المزدانة بالرسوم. وبعد إنتسابهم إلى الإسلام، وشرفوا بالدخول إليه قام بنفس المهمة غير المسلمين في نفس منطقة الشرق الأدنى..

بل وصل هذا التأثير أيضاً حتى العصر السلجوقي (٧).
فقد ركز عثمان طوران على هذه النقطة أيضاً حيث يقول: «... إن
للفنانين الترك دور كبير في نشر الرسم والنحت في العالم الإسلامي..
فهؤلاء الرسامون الذين صاحبوا السلاجقة من ناحية، والمغول من ناحية
أخرى قد عبروا عن ذاتيتهم أحسن تعبير في كلا العصرين.. كما وفد عدد
كبير من الكتبة والنقاشين الأويغور مع الغزو المغولي، وأثروا، وأثروا الفن
بجهودهم...» (٨).

إن فن رسم الكتب، هو نفس فن رسم الجدران عند الأويغور، وإن كان
من الطبيعي أن تكون الرسومات في الكتب بأحجام أصغر كثيراً عما هي
فوق الجدران.

إن المستشرق الفرنسي كلمنت هيوارت (Clément Huart) الذي
يقول بأن المنياتور تراث عربي - عجمي - تركي مشترك يقول بنفس القدر
من الثقة بأنه قد وصل إلى الإيرانيين عن طريق فن الرسم التركي الذي وفد
من أواسط آسيا.. فعنده أن أول من رسم المنياتور في إيران هم الفنانون
الذين جاءوا إليها من أواسط آسيا.. وقد استمر هذا التفوق الفني في
العصر السلجوقي والعثماني.. فلقد تطور هذا الفن خطوة إثر خطوة.. ولا
ينكر أحد أن خدمات الترك جلية في هذا الصدد. وما ظهور هذا الفن
وتطوره في إيران إلا انطلاقاً لفن الرسم وتاريخه في آسيا الوسطى.

ففن المنياتور الإيراني قد بدأ بتأثير من فن الرسم التركي في آسيا
الوسطى الذي جلبه النقاشون الأويغور الذين عملوا في السرايات والقصور
في العصر الإيلخاني فيما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر.. وقد
نجحت إيران في تطويع هذا الفن، وتطويره وفقاً لطرزها القومية، وإن كانت
قد ظلت تحت هذا التأثير لفناني آسيا الوسطى.. وهكذا انتقل أيضاً تأثير
فن أتراك آسيا الوسطى إلى بلاد ومناطق ما وراء النهر، ومن هناك انطلق

إلى كل مناطق إيران وأصبح فناً مسيطراً.

إن النقوش، والأعمال الإيرانية التى تمت فيما بعد غزوجنكيز = جنغير وتيمور، قد تمت دائماً من قبل الفنانين الذين وفدوا من أواسط آسيا؛ فالمغول الذين استولوا على إيران فى القرن الرابع عشر قد جلبوا معهم الكثير من النقاشين والكتبة الأويغور.. وقد عمل هؤلاء فى خدمة المغول؛ بحيث أن الأعمال التى كتبها الكتاب الأويغور، نقشها ورسمها النقاش الأويغورى لخدمة الحاكم المغولى.. وفى عصر تيمور تحولت هرات «Herat» إلى مركز من أهم مراكز الفن والمنياتور فى العالم..

وبعد أن استولى المغول على إيران.. ظهر تعبير كبير فى فن المنياتور الإسلامى.. وأصبح الأسلوب والطرز الأويغورى هو المسيطر على هذا المنياتور الإسلامى.. وإن المنمنمات التى تزين كتابى «رشيد الدين» (*) و«جامع التواريخ» (*)، والتى وصلت إلى أيامنا الحالية من عصر الإيلخانيين الذين حكموا إيران فى النصف الأول من القرن ١٤. لتعد من أجمل النماذج لطرز هذه المدرسة وأسلوبها فى الرسم.

كما أن من أبرز التجديدات التى أحدثها المغول فى فن المنياتور الإيرانية هو تزيين الكتب الدينية بالرسوم المنمنمة.. ففى المنمنمات الموجودة فى شاهنامه التى بقيت من عهد الجلايريين الأتراك، والذين ساد حكمهم على ضواحي ونواحي تبريز وبغداد فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر، نرى التأثير التركى الأويغورى بوضوح.. فالشخصيات هى شخصيات وسط أسيوية.. تلفت الأنظار من أول وهلة بطريقة ملابسها وجلوسها وركوعها.. وهناك تشابه كبير بينها وبين ما هو موجود فى اللوحات الجدارية الموجودة فى المعابد المسماة «بورقان - صنم» «Burkan - Sanem» الأويغورية والتى ترجع إلى ما بين القرنين السابع والتاسع. وهى تبين واحد من أهم منابع التأثير الأويغورى فى فن المنمنمات الإسلامية.

إن العصر المغولي هو بداية الأسلوب والطراز العربي والإيراني في فن المنياتور.. الذي بدأ بواسطة الرسامين والفنانين والفنيين الذين جلبوا إلى إيران من تركستان الشرقية ومن قبلهم عن طريق المخطوطات المنياتورية للنقاشين الأويغور.. وتطور على أيديهم.. ولقد انتشر الأويغور داخل حدود الإمبراطورية العباسية في القرن التاسع، وعملوا ككتبة ورسامين في نفس المنطقة كما سبقت الإشارة.

إن هؤلاء الكتبة والرسامين الأويغور الذين وصلوا إلى تبريز ومراغة وبغداد في القرن التاسع الميلادي، قد مهدوا الطريق لفترة مزدهرة وبارقة في فن المنياتور الإسلامي.. فقد عملوا تحت رعاية وحماية الحكام والأمراء وعليّة القوم الذين أغدقوا عليهم العطاء.. ووفروا لهم مناخ الابداع.. فأبدعوا.. وتسموا في أعمالهم حتى باسماء عربية مما يثير الانتباه إلى أنهم لم يلتفتوا إلى مسألة القومية أو الشعبوية التي تفجرت فيما بعد.. وأن هاجسهم الأول كان العمل والانتاج وتطوير هذا الفن تحت مناخ ومظلة الحضارة الإسلامية المشتركة.

ويطرق عديدة.. ووسائل مختلفة.. فإن فن الرسم والمنياتور الإسلامي الذي نمت، وترعرع قد انتقل، وعبر إلى الأناضول.

ومن الثابت أن السلاجقة قد شيدوا إمبراطورية عظيمة في إيران وبلاد ماوراء النهر والأناضول بعد الغزو المغولي.. وبعد اضمحلال السلاجقة ظلت هذه المناطق خاضعة لنفوذ دويلات، وأمراء من أصول تركية سلجوقية وهذا ما يدعّم الزعم بأن السلاجقة هم أول من أسس مدرسة منياتورية إسلامية في بغداد.

إن فن المنياتور الذي تكامل في العصر السلجوقي، قد واصل مسيرته وبنفس المستوى في زمن سلاجقة الأناضول. ولكن مما يؤسف له أن هذه النماذج لم تصل إلى أيدي الباحثين بعد بالشكل الذي يضيء هذه المرحلة

فغير « ورقا وكلشاه» (*) لم يصل إلينا غيرها.. وهى أقدم النماذج التى تعود إلى مدرسة سلاجقة الأناضول.. ومما لا شك فيه أن المدرسة السلجوقية الأناضولية هى التى أعدت المسرح، ومهدت الطريق أمام المنمنمات العثمانية الكلاسيكية..

فن المنمنمات فى العصر العثمانى :

ظهرت الدولة العثمانية على مسرح التاريخ منذ سنة ١٢٩٩م = ٦٩٩هـ وكونت امبراطورية مترامية الأطراف، عاشت سنوات انتصار، وسنوات انكسار وانحصار. شملت مللاً، ونحلاً، وأعراقاً، وأعرافاً متعددة، متجانسة أحياناً ومتنافرة، ومتصادمة أحياناً أخرى. ولقد ورثت الدولة العثمانية العديد من المؤسسات العلمية، والتعليمية والتنظيمات والتشكيلات الإدارية لكل الدول التى ورثتها واحتكت بها وتعاملت معها.. وأكثر هؤلاء كانوا السلاجقة، والدولة البيزنطية الشرقية، ثم العرب والفرس. ومما لا شك فيه كان الفن من بين هذه الموروثات..

وما وصل إلى أيدي الباحثين اليوم من التراث والموروث المنياتورى العثمانى، لانجد بينه حتى الآن ما يعود إلى ما قبل عصر محمد الفاتح (١٤٥١ - ١٤٨١م) وإن كانت هناك إرهابات كثيرة لاكتشاف ما يرجع إلى فترات سابقة على ذلك.. والباحثون الغربيون، إما أنهم قد تجاهلوا هذه المرحلة عن عمد.. أو أن النماذج التى ترجع إلى هذه المرحلة لم تقع تحت أيديهم بعد بالشكل الكافى..

لقد أعقب فتح القسطنطينية وتحويلها إلى عاصمة الدولة طفرة فى تطور كل الفنون الجميلة، ومن بينها - مما لا شك فيه - فن المنمنمات. فقد بسط الفاتح جناحي رعايته لكل فروع الفكر والأدب والفن. واستدعى إلى قصره كبار العلماء. والشعراء والفنانين.. ليس من الشرق فقط، بل ومن إيطاليا أيضاً.. بل وصل الأمر بالسلطان محمد الفاتح أن افتتح فى قصره

الجديد «نقشخانه» أى بيتاً للرسم، واستدعى له (بابانقاش) الأوزبكي الأصل. (١٣).. وفى هذه الورشة أى المرسوم أمر السلطان بنسخ المخطوطات النادرة لحساب مكتبته.. وكان يجزل العطاء للمذهبين الذين يقومون بتذهيب هذه المخطوطات بنفس درجة السخاء التى كان يتعامل بها مع النساء، والمجلدين، والخطاطين، والمترجمين.. وقد أبدع هؤلاء النقّاش فى رسوماتهم المنياتورية المنمنمة فى هذه المخطوطات التى بدأت تظهر وترى النور، وتتاولها أيدي الباحثين والمهتمين.

إن القول لا يجافى الحقيقة، لو قلنا أن السلطان محمد الفاتح قد افتتح فى قصره الجديد أكاديمية للفنون والعلوم والترجمة. فقوائم الكتب التى بدأت تظهر تُقدم لكل مهتم الجديد كل يوم فى هذا المضمار.. تسجل كتب التاريخ أن السلطان محمد الفاتح قد عين رساماً يدعى «سنان بك» كرئيس للنقّاشين فى قصره، كما يُقال أن سنان بك هذا قد درس فن الرسم فى البندقية.. وما زالت خزائن متحف سراي طوپ قاپى فى استانبول تحتوى على بورتريه للسلطان محمد الفاتح من أعمال هذا الفنان.. كما أن السلطان محمد هذا قد دعى الرسّام الايطالى بيليني Bellini إلى استانبول، والعيش فى كنفه سنة ٨٨٥هـ = ١٤٨٠م،.. ورسم له صورا، وصمم له ميدالياته ونياشينه التى كان يقدمها لكبار الزوار والمبدعين فى كل ميادين العلوم والفنون.. ومن طلبة النقّاش سنان بك الذين نبغوا فى رسم البورتريهات «الشبيه» الرسّام چلبى زاده أحمد الذى نشأ، وتربى فى بورصة وينسب إليها.

ومن بين محتويات دائرة الخزينه فى سراي طوپ قاپى هناك ألبوم للصور المنياتورية، ويسمى « ألبوم الفاتح ».. وتحمل بعض هذه الرسوم توقيعاً بالقلم الأسود لمن يُسمى، يعقوب بك الآق قوينلى، كما أن هناك رسوماً آخرين.. وهذا الألبوم يوضح إلى أى مدى كان تأثير فن الرسم

الأيغورى كبيراً على فن الرسم التركى فى القرن الخامس عشر وأن الرسوم الموجودة فى منمنمات هذا الألبوم توضح أن الشخص الموجدة بملايسها، وسحناتها كانت أنماطاً تركية كاملة. وأن هذه الرسوم المنياتورية الموجودة فى هذه المنمنمات تُذكر تماماً بالرسوم الجدارية الأويغورية التى تزين المعابد فى المدن الأويغورية.. ويتضح الشبه الكبير بين الأسلوبين.. وإن دل هذا على شىء، فإنما يدل على أن التأثير الأيغورى قد امتد إلى القرن الخامس عشر الميلادى، ووصل إلى عاصمة الدولة استانبول، وإلى القصر الجديد للسلطان الفاتح.. وأن هذا التأثير سيستمر إلى ما بعد عصر محمد الفاتح.

إن هذا التطور الذى بدأ مع الفاتح فى المنياتور التركى فى العصر العثمانى قد وصل إلى نضجه الكامل فى عصر السلطان سليمان القانونى (٩٢٦ - ٩٧٤ هـ = ١٥٢٠ - ١٥٦٦ م).

ومن الثابت أن معظم بلدان العالم العربى، والإسلامى فى غالبيتها العظمى قد خضعت للنفوذ العثمانى فى عصرى سليم الأول (١٥١٢ - ١٥٢٠ م) وسليمان القانونى.. ووصلت حدود الدولة فى العالم الإسلامى إلى تلمسان غرباً، وإلى تبريز وإيران وتغليس شرقاً.. وقد شهد العالم الإسلامى امتزاجاً، وانصهاراً بين أقوامه وأجناسه فى هذه الفترة بحيث يصعب أن نجد له مثيلاً، فى أى عصر آخر..

وكما أن عصر القانونى كان العصر الذهبى لكل نواحي الحياة فى البلاد العثمانية، وأنها قد وصلت إلى الذروة، فإن فن المنمنمات هو الآخر قد تطور، وازدهر فى هذا العصر ازدهاراً ملموساً، وترعرع فى غصونه العديد من الفنانين المبدعين فى هذا الفن أمثال قينجى محمود، وإبراهيم جلبى، ونيكارى.. وحيدر رئيس والنقاش عثمان، ومحمد بك، وكفى محمد جلبى.. وهؤلاء جميعاً.. كانوا من الأساتذة والرواد الكبار.

ومن أكبر الأسماء التى لمعت فى هذا الفن خلال القرن السابع عشر النقاش أحمد مصطفى (١٦). أما الذى لَوْن القرن الثامن عشر بزخارف رسوماته فهو لوني [عبد الجليل جلبى الأدرنوى] وقد عُنِنَ لوني هذا رئيساً لفنانى السراى العثمانى فى عصر أحمد الثالث (١٧٠٣ - ١٧٣٠م) وأعماله تستحق الإعجاب والتقدير. وقد قام برسم مائة وسبع وثلاثين (١٣٧) لوحة منمنمات زِيَّنَ بهم ديوان الشاعر وهبى (الذى نظَّمه بمناسبة حفلة الختان التى أقامها السلطان أحمد الثالث لولى عهده سليمان. ولقد خط لوني لنفسه مدرسة خاصة به فى فن المنياتور التركى عامة والعثمانى خاصة.. وظل هو استاذها المتفرد.

أهم الموضوعات المنياتورية:

إن أهم الموضوعات التى تطرق إليها فن المنمنمات العثمانى هو الشبيه = البورتريهات، أى الصور الشخصية، والموضوعات التاريخية . وحياة السراى والحروب التى خاضتها الدولة. وحصار السلاطين لمواقع الأعداء وقلاعهم.. وأهم الخصائص التى تميز بها فن الرسم المنياتورى هذا فى العصر العثمانى هو إتقانه لرسم الموضوعات التى توضح المعارك التاريخية، وتزيين الكتب التى تقدم إلى السلاطين. كما أن « السورنامه» أى كتب الاحتفالات والمهرجانات والمواكب واستعراض الجيش والأسطول، والـ « هنرنامه» أى كتب الحرف والمهن ومهارات وطوائف الحرفيين كانت من أهم الميادين التى أبدع فيها الفنانون العثمانيون حتى القرن السابع عشر الميلادى = الحادى عشر الهجرى. ويُعتبر لوني الذى نشأ وتربى فى القرن الثامن عشر هو أول مَنْ غيَّرَ النمط التقليدى الكلاسيكى للمنمنمات العثمانية.

وإذا كان فن رسم المنمنمات العثمانية قد خط لنفسه أسلوباً خاصاً به فى الرسم والتلوين والتكوينات الفنية.. إلا أنه أعطى أهمية عظمى للأسلوب.. فلم يلتفت للأبعاد الثلاثة كما كان متبعاً، بل جعل الشخصوص تصطف فوق بعضها البعض.. ويدل الفنان بالحجم على عظمة الشخصية المقصودة.

إن تصغير رسم الشخص في خلفية الصورة لم يقلل بأي شكل من الأشكال من جمال اللون، ودقة الخطوط. وبدلاً من فوران الرومانسية، وسيطرتها على موضوع الصورة، والطبيعة التي تحيط بالموضوع، فقد سادت الخطوط البسيطة والمريحة، والمرحة في نفس الوقت.. ولقد أشاع اللون البراق نوعاً من الرونق والبهجة على اللوحة، وحلّت الألوان الأحمر، والأزرق، والأخضر والمور والأصفر البرتقالي، والبمبة والبني في منمنمات العصر العثماني محل اللون الأحمر الكراميدي لرسومات الجدران في أواسط آسيا.

إن المنمنمات؛ هي في العادة ترجمة حيّة، ومتحركة للتاريخ والشعر والحكايات.. فبمجرد إمعان النظر في إحدى المنمنمات تجعلنا نستحضر أمام أعيننا حياة المجتمع الذي عاش فيه الفنان الذي أبدعها بعصره، وفلسفاته الحياتية، ونظام أخلاقياته، وأعراف وعادات ذلك العصر. كما تجسد لنا ملبوساته، وأفراحه، ومباهجه وتضع أحداثه التاريخية حيّة ومتحركة أمام أعيننا.. فقد بين الفنان في « بيان منازل سفر عراقين » المواقع المتعددة التي توقفت بها قوافل السلطات القانوني عند توجهه لفتح العراق وفارس عامي ٣٤ - ١٥٣٥م.. والصورتين هذه المراحل على امتداد المسافة بين استانبول وتبريز ثم العودة عن طريق العراق وجاء ذلك في ١٢٨ منمنمة كما نجد في هذا العمل صوراً لعدد من المدن الكبيرة بالأوصاف التي كانت عليها تلك المدن. وجاء ذلك كله بمهارة فائقة. كذلك صورت الأماكن التي توقفت بها الحملة أو مرت عليها.. وتم هذا خلال خطوط بسيطة، وبحيوية ظاهرة تجلّي ذلك في أسوار المدن والقلاع.. هذا إلى جانب رسم الجبال والأشجار والحيوانات ومنها الأرانب والغزلان والأيائل وأنواع البط. وكلها بألوان زاهية تنم عن حب غامر للطبيعة.

ويضم كتاب تاريخ السلطان بايزيد عشرة منمنمات تحكي قصة الصراع بين بايزيد الثاني وبين جم سلطان. وتحتوي عدداً من الموانئ إلى جانب الحصون والقلاع بطريقة دقيقة ومنظمة... كما تحتوى «سليمان نامه» على ٣٢ منمنمة تصور هي الأخرى مدناً، وقلاعاً، وموانئاً تتصل كلها

بحملات سليمان على بلاد المجر عام ١٥٤٢م. وكذا غارات خير الدين بربروسه في البحر المتوسط.

ولم يمنع هذا من تصوير الكثير من أنواع الأشجار والأزهار والجبال والتلال وشتى أنواع التضاريس الطبوغرافية. وهناك شبه، بل يمكن القول أنها متطابقة مع ماورد في منازل سفر عراقين. وسليمان نامه المؤرخة ١٥٥٨/٩٦٥م عمل عظيم الأهمية، ثنائى أو متئوى المقاطع مكتوب بالفارسية على يد الخطاط الأذربيجانى على بن أمير بك الشروانى وتضم المخطوطة ٦٩ منمنمة وتصور أحداثاً مختلفة في عصر القانونى.. وتبدو فيها أبهة حفلات الاستقبال ببلاطه. وخروجه للصيد، واللهو ومعاركه وانتصاراته.. وجاءت المنمنمات كلها رائعة سواء تلك التى رسمها الفنانون القوميون المحليون بأساليبهم المختلفة، أو تلك التى رسمها الفنانون الأجانب، وامتزجت فى هذا العمل المؤثرات الشرقية بالمؤثرات الغربية، وظهر أسلوب وطرز يفيض بالحيوية وينطق بالواقعية. وتعطينا المناظر المتنوعة التى جمعت بين ترك وفارس وعرب ومجر الكثير من الملاحظات والمعلومات عن أنواع الملابس والسلاح. فأشكال الدروع ومختلف الأسلحة والأعلام والملابس كلها قد رسمت بدقة فائقة وواقعية تُظهر هيئة الفرسان الثقيلة التسليح، وما هناك من فوارق بينها وبين رجال الخيالة وحركتهم الخفيفة السريعة...

أما كتاب «هنرنامه»، أى المهارات والحرف.. وهو أيضاً من رسومات الفنان لقمان. ويغطى الجزء الأول حياة ومعارك السلاطين من عثمان إلى سليم الأول وبه ٤٥ منمنمة. وخصصت منمنمات الجزء الثانى كلها للسلطان القانونى وعددها ٩٥ منمنمة. ومن الأعمال الأخرى الهامة والتى سبقت الإشارة إليها «السورنامه» حيث تضم ٤٣٧ منمنمة. تصور احتفالات السلطان مراد الثالث بختان ولده شهزاده..

وتمتاز صور هذه المرحلة بتوزيعات واضحة.. حيث تنقسم الصورة إلى ساحات منفصلة.. ومجموعات متجانسة.. وصور لأدميين موزعة على جوانب اللوحات تاركة المجال للمنظر الطبيعى الخئوى. ولكنها تنم عن أن المنظر

الخلوى وحركات الفرسان والحيوانات قد درست دراسة دقيقة ومتأنية. ومن صور السورنامة، التي تتناول المهارات والحرف نتعرف على مجموعات تناولها الفنان في تكوينات مستقلة. وعالج كل واحد من هذه التجمعات بأعلى درجات المهارة.. وأظهرت هذه الصور دقة وانضباطاً كبيرين لحياة وأعمال صناع وحرفى هذا العصر.

ومن منمنمات الصفحات المتقابلة نجد صوراً للمهرجانات التي كانت تُقيمها نقابات الحرفيين لظهار مهاراتهم. ومنها نتعرف على الولائم وحفلات المرح والترفيه التي كانت تستمر مايزيد عن أربعين يوماً فى «أت ميدانى» أى منطقة مضمار سباق الخيل.. وظهت فى خلفية الصور قصر إبراهيم باشا مع مقاصير السلطان وعليه القوم.. المهم أننا نتعرف من هذه الصور على طبقات المجتمع، وحياة الناس فى استانبول، وأحوال التجار والصناع، وأنواع المهن السائدة.. كما تبين هذه الصور ملابس العصر.. وأنوات الصناعات السائدة.. فمشاهدة هذه الصور إلى جانب أنها تبعث فى المشاهد المرح والبهجة اللذين تشيعهما تلك الاحتفالات، فإنها تجعله يستعير صوراً من أحاسيس الناس ومشاعرهم فى تلك المرحلة.. وتعطيه معلومات وافية عن شتى مناحى العصر الذى يشاهده .

والصور التى ظهرت فى عصر زهرة اللاله - السوسن، والتى أبدعها المصور «لونى» فى «سرنامة وهبى» أحسن وثيقة لذلك العصر. كما أنها تمثل مميزات التصوير فى تلك الفترة أصدق تمثيل، فهى تمتاز من حيث الموضوع بالدقة والحرص على النسب والأشكال، وخلفية الصور كانت بسيطة وغير مزدحمة بالتفاصيل، مما أعطى الفنان فرصة اظهار الرسوم الأدمية والتمييز بينها، كما مكنه من وضعها فى موضع مناسب للموضوع ولمركز الشخصية.

كذلك حرص المصور العثمانى على اظهار الأبعاد الثلاثة للرسوم الأدمية عن طريق الظل وطريقة معالجة المنسوجات والملابس مما يدل على أن فنان ذلك العصر كان على علم ودراية واسعة بالفنون والتأثيرات سواء أكانت شرقية أو غربية مع محافظته التامة على التقاليد والأصول والأساليب القديمة.

كذلك استمرت الصور الشخصية في التصوير العثماني دون انقطاع ولم تكن قاصرة على السلاطين، وعليه القوم، بل امتدت حتى شملت عامة الناس، والحرفيين وأرباب الفنون كالراقصات والمغنيات، والعيّاق وجنود الانكشارية، وكذا السفراء الأجانب.

ويمكن اختصار القول بأن عصر اللاله = السوسن في تاريخ الفن المنياتوري العثماني يُعبر عن مرحلة نضوج تام لشخصية التصوير التركي جمعت بين الفهم الكامل للتأثيرات والتيارات الغربية المعاصرة مع الإبقاء والحفاظ على الشخصية والقومية العثمانية التراثية الأصيلة وأقبل الفنانون على رسم الزهور والاقبال عليها اقبالاً كبيراً.

إن أروع النماذج الفنية التي تعبر عن فن المنياتور العثماني المشترك نجدها في متحف « طوپ قاپى سراي » بمدينة استانبول. ومكتبة جامعة استانبول والمكتبة القومية بها إلى جانب مكتبة المتحف البريطاني في لندن، والمكتبة القومية في باريس، وكذا المكتبات العامة في برلين وينا ومعظم دول أوروبا وأمريكا.. والذي يُقلب صفحات فهارس المخطوطات ومابها من صور نمنية يرى مدى الثراء الإسلامي في هذا الصدد.

ويكفي أن نعرف أن هناك ١٣ر٥٢٢ لوحة منياتورية داخل الكتب والمخطوطات والألبومات الموجودة في متحف طوپ قاپى سراي وحده، وأن هذه الكتب والمخطوطات والألبومات تبلغ ٤٥١ مجلداً تعود إلى الفترة المحصورة فيما بين القرن الثاني عشر والثامن عشر فقط. إذا ما عرفنا ذلك، وفهمناه.. وأدركنا مغزاه لعرفنا أهمية الثروة والكنوز التي يمتلكها العالم الإسلامي، كتراث مشترك يصعب على كل الدسائس أن تنسبه إلى قوم دون آخر من الشعوب الإسلامية بقصد الوقية وإبعاداً لبعضها عن البعض.

أرض الجولف. م. نصر

القاهرة

المصادر والمراجع

أولاً:

المصادر والمراجع العربية:

- (١) الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني.. الدكتور/ محمد عبد العزيز مرزوق، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٤.
 - (٢) الملابس المملوكية، تأليف ل. أ. ماير، ترجمة صالح الشيتي، مراجعة وتقديم الدكتور/ عبد الرحمن فهمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢م.
 - (٣) دراسات في الآثار الإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة ١٩٧٩م.
 - (٤) فنون الإسلام: الدكتور زكي محمد حسن، دار الرائد العربي.. القاهرة - ملتزم النشر والطبع دار الفكر العربي (بدون).
 - (٥) فنون الترك وعمائرهم، تأليف أوقطاي أصلان أبا، ترجمة أحمد محمد عيسى، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، إستانبول ١٩٨٧م. ط (١).
 - (٦) كتاب الفنون الإسلامية. د. سعاد ماهر محمد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.
- ثانياً:

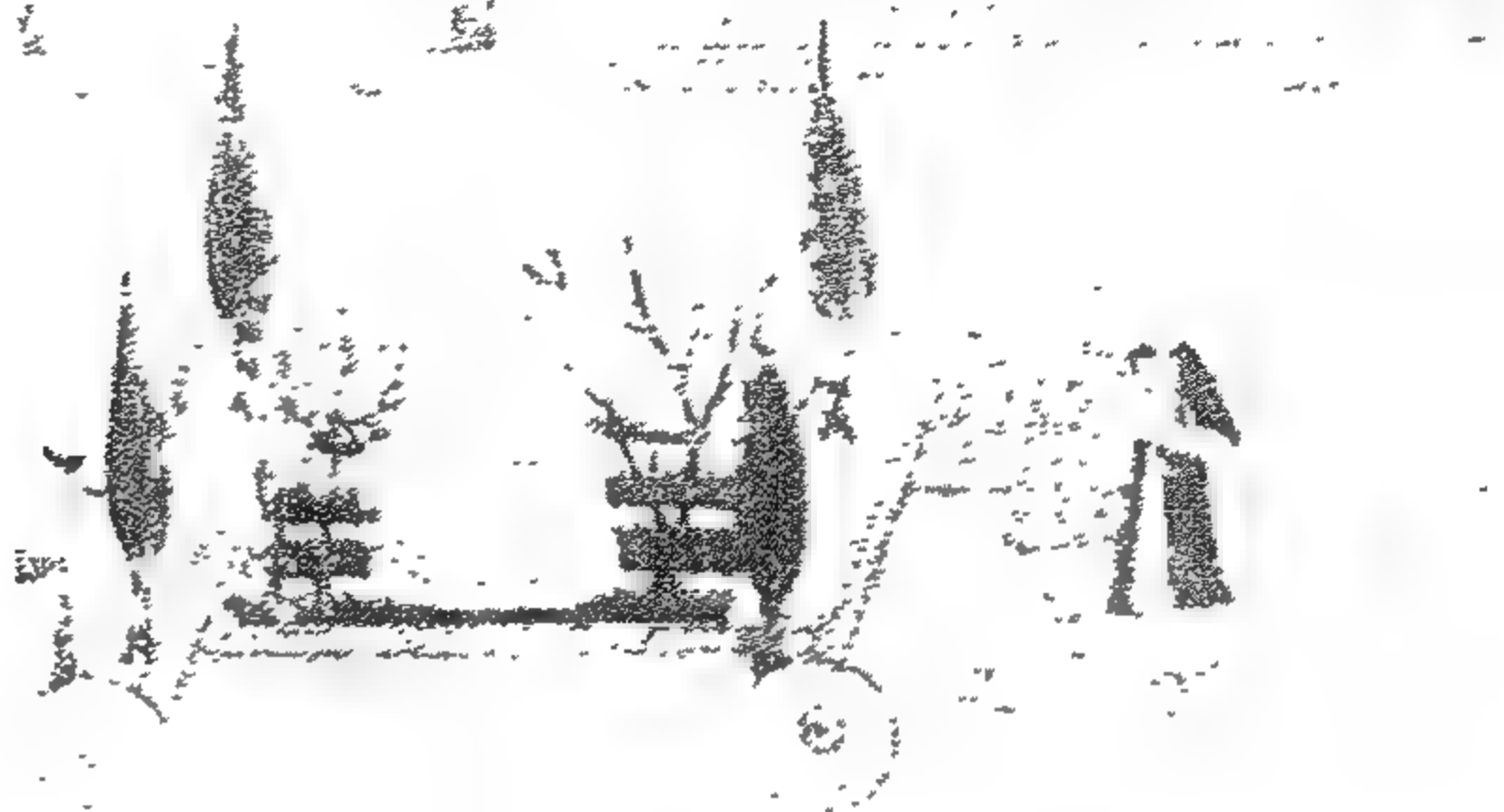
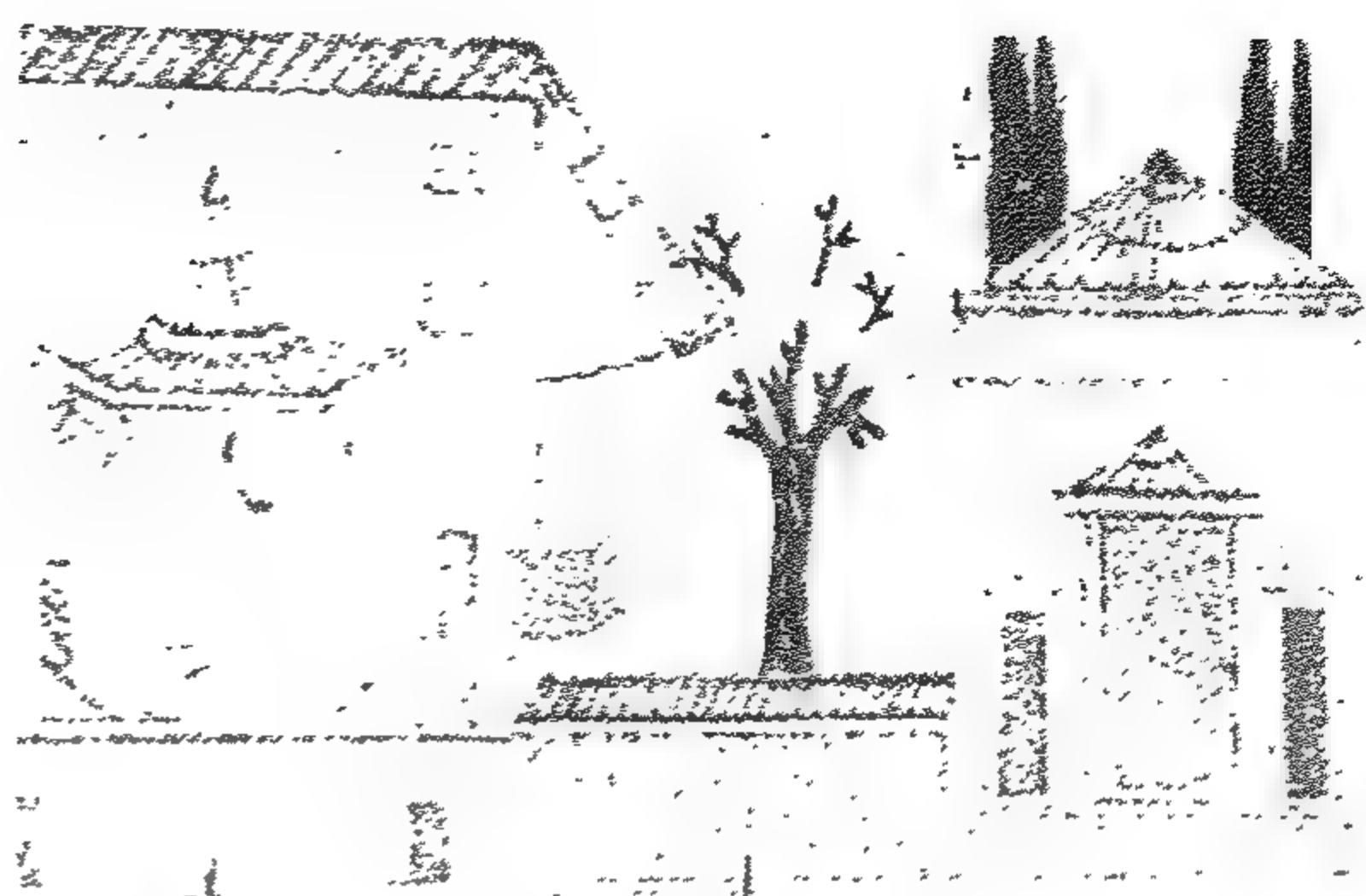
المصادر والمراجع العثمانية والتركية:

- (١) ألبوم العثمانيين، تأليف عبد القادر ده ده أوغلو، ترجمة محمد جان، الناشر الدار العثمانية للنشر. إستانبول. (بدون).
- (٢) تاريخ هند غربي المسمى بحديث نو في أحوال الأفلاك والأراضى، نشر وزارة الثقافة والسياحة التركية. أنقرة، مؤسسة البحث التاريخي، مركز أبحاث إستانبول. ١٩٨٧م.
- (٣) قيافت عثمانية في شمائل العثمانية، مؤلفي لقمان بن سيد حسين، المعروف بـ سيد لقمان چلبى، طبعة وزارة الثقافة والسياحة التركية. إستانبول ١٩٨٧.
- 1) Aslanapa, Oktay, Islam; Minayatur sanatının Doglnda ve Gelismesinde Turklerin rolu, Turk kulturu, Yıl, 11, 17. sayı, 3, 1964.
- 2) Aslanapa, Oktay, Turk Sanatı, Remzi kitabı, 3 baskı, kasım 1993.s.364 -385.
- 3) Cami-u't - Tevarih, Metin ve onsoz, Ankara TTK.1957.
- 4) Clement Huart; Les calligraphes et les miniaturistes de L'orient Musulman paris 1908.s 13 - 14.
- 5) Emel Esin, Isra gecesi, ugur Mi, rac - namesinde Cennet Tasvirleri, Turk Kulturu, Yıl : 1v,47, Sayı, 9,1966.s.117.
- 6) Filiz ogutmen 12 - 19 Yuzyıl arasında minyatur Sanatından Or-

- nekler, Topkapı sarayı minyatur Bölümü Rehberi, Ankara 1966.
- 7) İsmet Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız Ankara, 1975. S 50 - 52.
- 8) Karahan, Abdulkadir, Tahsin yazıcı, Ali Milani, Topkapı Sarayı Müzesinde Sehname yazmalarından seçme Minyatürler, İstanbul 1971.
- 9) Ogel, Bahaeddin, Topkapı Müzesinde bulunan iki minyatur albumu hakkında notlar, Tarih vesikaları I.c.I Sayı 1955.
- 10) Osman Turan; Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti, Ankara, s.293.
- 11) Suheyl unvar. Fatih Devri, aray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul 1958, s.4.
- 12) VakiFlar Dergisi, VakiFlar Genel Müdürlüğü yayınları xII sayı Ankara 1978. s.271 -290.

« نماذج من المنمنمات العثمانية »





الصفحة	الموضوع	الفهرس،
٥	المقدمة.	
١١ - ٣٢	«الورقة الأولى»	
١٣	* اللغة التركية:	
١٤	أولاً: ماهي اللغة..؟	
١٤	- النقوش التركية القديمة.	
١٥	- اللغة التركية ذات التراث.	
١٥	- اللغة التركية.	
١٦	- اللغة الأذارية.	
١٧	- اللغة الجغتائية.	
١٨	- اللغات الوطنية للشعوب التركية.	
٢١	ثانياً: الأبجديات التي استخدمتها اللغة التركية:	
٢٢	- أبجدية كوك تورك.	
٢٣	- الأبجدية الصفدية.	
٢٤	- الأبجدية الايفورية.	
٢٥	- الأبجدية المانية.	
٢٥	- الخط البراهمي.	
٢٦	- الخط السرياني.	
٢٦	- الخط العربي.	
٢٨	- الأبجدية الأرمنية.	
٢٨	- الأبجدية العبرية.	
٢٩	- الأبجدية الإغريقية.	
٢٩	- الأبجدية اللاتينية.	
٣١	- الأبجدية السلافية.	
٣٣ - ٤٤	«الورقة الثانية»	
٣٣	* اللغة التركية في موكب الحضارة الإسلامية.	

٢٤	- الخصائص المشتركة التي تسهل تعلم هذه اللغات.
٢٤	أولاً: الأصوات:
٣٥	ثانياً: بناء الكلمة.
٣٦	- ساحات اللغة التركية ومدى انتشار فروعها.
٣٦	- اللغة الأثرية.
٣٧	- اللغة الجفطائية.
٣٨	العرب واللغة التركية.
٣٨	(أ) ديوان لغات الترك.
٣٩	(ب) كتاب «علم نافع في تحصيل صرف ونحو تركي».
٣٩	(ج) وجاءت المحاولة الثالثة من قبل عالم عربي.
٤٢	اللغة التركية على الساحة العالمية.
٤٣	اللغة التركية في العالم الإسلامي والعربي.
٤٥ - ٧٦	«الورقة الثالثة»
٤٧	* إطلالة على الأدب التركي.
٥٠	طبقات المجتمع.
٥١	الخواص - العوام.
٥٢	(١) المدارس والبلاط.
٥٣	(٢) معسكرات الجيش والمنتديات الشعبية.
٥٣	(٣) الطرق الصوفية والتكايا.
٥٥	- الأدب الديواني.
٦٤	- أدب التنظيمات.
٦٥	(١) حركات الترجمة.
٦٥	(٢) الصحافة.
٦٦	(٣) مجلس العلوم والفنون.
٦٦	(٤) المسرح والفنون المسرحية الأخرى.
٦٧	(٥) القصة والرواية.
٦٧	(٦) التجديد في الشعر.

٦٩	- ثروت فنون.
٧١	خصائص أدب ثروت فنون.
٧٢	- الأدب القومي.
٧٥	- الأيديولوجية العثمانية.
٧٧	- الأدب المعاصر.
١٢٩ - ٨١	«الورقة الرابعة»
٨١	★ - دراسات تطبيقية حول شخصيات.. وموضوعات أدبية.
٨١	★ - ملحمة أليامش.
	- العناصر البديعية والدينية والقومية في ملحمة
١١٠	أليامش.
١١٢	- الخيل في الملحمة.
١١٣	- الأولياء والمسنين في أليامش.
١١٣	- التراث الموسيقي في الملحمة.
١١٥	- العناصر المتعلقة بالدين الإسلامي في الملحمة.
١٢٢	- بضع انطباعات لأبد منها.
١٢٩ - ١٥٥	«الورقة الخامسة»
١٣١	* تأثير خيال الظل العربي في القره كوز التركي.
١٣٤	- كيف وصل خيال الظل إلى الأتراك؟
١٥٦ - ١٧٠	«الورقة السادسة»
١٥٦	* - القره كوز عنصر من عناصر التراث المشترك.
١٥٨	ظهور خيال الظل.
١٦٠	الأسطورة التركية.
١٦٢	رأي الغربيين.
١٦٥	المضامين الاجتماعية.
١٦٦	اللغة.
١٦٨	التأثير والتأثر.

١٧١ - ٢٠٠

«الورقة السابعة»

- ١٧٣ التلقي الديني عند الشاعر الشعبي يونس أمرة.
 ١٧٣ (١) حول حياة يونس أمرة.
 ١٧٥ (٢) تفاؤلية يونس وانسانيته.
 ١٧٩ (٣) التلقي الإلهي عند يونس أمرة.
 ١٨٤ (٤) مفهوم النبوة عند يونس أمرة.
 ١٨٧ (٥) التلقي الأخلاقي عند يونس أمرة.
 ١٩٠ (٦) الإنسان عند يونس أمرة.
 ١٩٥ الهوامش.

٢٠٣ - ٢٢٥

«الورقة الثامنة»

- ٢٠٣ * نظرة يونس أمرة إلى الإنسان.
 ٢٠٥ - المحيط الحضاري الذي عاش فيه يونس أمرة.
 ٢٠٩ - مشربه الصوفي.
 ٢١٠ - منهج يونس أمرة في التفكير.
 ٢١٧ - فكره ورؤياه.

٢٢٥ - ٢٤٤

«الورقة التاسعة»

- ٢٢٧ * ليلى والمجنون في الآداب الشرقية.
 ٢٢٩ - في الأدب العربي.
 ٢٣٢ - في الأدب الفارسي.
 ٢٣٥ - في الأدب الأردني.
 ٢٣٧ - في الأدب التركي.
 ٢٤٢ - الأثر الباقي.

٢٤٥ - ٢٦٢

«الورقة العاشرة»

- ٢٤٥ * الشاعر يحيى كمال بياتلى وديوانه قبتنا السماوية.
 ٢٤٧ ديوان قبتنا السماوية.
 ٢٦٢ هامش.

٢٦٣ - ٢٩٤

«الورقة الحادية عشرة»

- الترجمة السياسية لقصيدة قيزيل الما للشاعر

٢٦٥

ضياكوك ألب.

٢٦٨

- قيزيل الما..

٢٨١

- قيزيل الما.. وموضوع الحكاية باختصار

٢٩٥ - ٣٢٨

«الورقة الثانية عشرة»

٢٩٧

- ناظم حكمت وقضايا الإنسان وهمومه.

٣١٠

- السجن والسياسة.

٣١٢

- المواجهة والحرية.

٣٢٧

المصادر والمراجع.

٣٢٩ - ٣٥٤

«الورقة الثالثة عشر»

٣٣١

- المنمنمات العثمانية تراث إسلامي مشترك.

٣٣٢

- تكنيك المنياطور.

٣٣٤

- فن الرسم والمنمنمات عند الترك وتطورهما.

٣٤٠

- فن المنمنمات في العصر العثماني.

٣٤٣

- أهم الموضوعات المنياطورية.

٣٥٠

- صور المنمنمات.

٣٥٥

- الفهرس..

٣٥٩

- كتب للمؤلف..

(أ) الكتب التي صدرت للمؤلف،

أولاً:

المؤلفات:

- (١) دراسات في الشعر التركي - طبع في القاهرة عام ١٩٧٨ م. (نفذ).
- (٢) دراسات في الأدب الشعبي التركي - باللغة التركية.. عام ١٩٨٠ م. (نفذ).
- (٣) السلالات اللغوية ومكانة اللغات الشرقية بينها - طبع في القاهرة عام ١٩٨٠ م (نفذ).
- (٤) من خطب الملك عبدالعزيز - دراسة وثائقية.. الدارة.. الرياض - المملكة العربية السعودية عام ١٤٠٥ هـ = ١٩٨٥ م - رقم ٢٨ مطبوعات دارة الملك عبدالعزيز.
- (٥) سلطان الفضاء.. وخيال الشعراء.. مطبعة خطّاب - القاهرة عام ١٩٨٧ م.
- (٦) القمر الصناعي العربي.. الجذور والآفاق.. دار الزهراء للنشر - القاهرة ١٤١١ هـ = ١٩٩١ م.
- (٧) استانبول.. عبق التاريخ وروعة الحضارة.. دار الآفاق العربية.. القاهرة عام ١٤١٩ هـ = ١٩٩٩ م.
- (٨) قواعد اللغة العثمانية والتركية .. دار الآفاق العربية - القاهرة - الطبعة الأولى ١٤١٩ هـ = ١٩٩٩ م.
- (٩) علم اللغة التقابلي وتطبيقاته على اللغات الشرقية.. دار الآفاق العربية بالقاهرة.. الطبعة الأولى ١٤٢٢ هـ = ٢٠٠١ م.
- (١٠) القيم الأسرية بين الأصالة والمعاصرة.. دار الآفاق العربية - القاهرة ١٤٢٢ هـ = ٢٠٠٢ م.

(١١) اللغة التركية.. قواعد ونصوص.. جواد الشرق.. القاهرة..
١٤٢٢ هـ = ٢٠٠٢ م.

(١٢) دراسات في الشعر التركي حتى بدايات القرن العشرين..
الجزء الأول.. جواد الشرق ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢ م.

(١٣) أوراق تركية.. حول الثقافة والحضارة.. الكتاب الأول..
التاريخ والسياسة.. الجزء الأول جواد الشرق ١٤٢٣ هـ =
٢٠٠٢ م.

(١٤) أوراق تركية.. حول الثقافة والحضارة.. الكتاب الأول التاريخ
والسياسة.. الجزء الثاني.. جواد الشرق ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢ م.

(١٥) أوراق تركية.. حول الثقافة والحضارة.. الكتاب الثاني.. الجزء
الأول.. اللغة والأدب والفنون - دار النشر: ايتراك. ١٤٢٣ هـ =
٢٠٠٣ م.

ثانياً: الترجمة:

(١) يشار كمال والقصة التركية القصيرة.. دراسة وترجمة - الدار
المصرية اللبنانية - يناير ١٩٩٧ م..

(٢) مرآة جزيرة العرب.. مترجم في جزئين.. دار الرياض للنشر
والتوزيع - طبعة أولى ١٩٨٣ م طبعة ثانية في جزء واحد..
دار الآفاق العربية - القاهرة ١٩٩٩ م.

(٣) رحلة أوليا جلبي.. الحجاز .. الرحلة الحجازية.. مترجم عن
التركية العثمانية.. صدر عن دار الآفاق العربية بالقاهرة عام
١٩٩٩ م.

(٤) أريقان والتيار الإسلامي - ترجمة وتقديم: أ. الصفصافي
أحمد المرسى دار النشر. ايتراك ٢٠٠٣ م ١٤٢٠ هـ.

ثالثاً: المراجعة:

(١) منصور الحلاج.. مأساة في خمسة فصول للشاعر التركي..
صالح زكي أقطاي. ترجمة ودراسة د. عبدالرازق بركات
مراجعة: أ.د./ الصفصافي أحمد المرسى المجلس الأعلى
للثقافة - ١٩٩٩ م.

(٢) السلطان عبدالحميد على ضوء الوثائق. ترجمة: طارق
عبدالجليل - مراجعة وتقديم: أ.د./ الصفصافي أحمد المرسى
- الدار العثمانية استانبول ٢٠٠٢ م.

رابعاً: التقديم:

(١) الحركات الإسلامية في تركيا المعاصرة «دراسة في الفكر
والممارسة» - جواد الشرق للنشر والتوزيع القاهرة - ٢٠٠١ م.
تأليف: طارق عبدالجليل السيد/ تقديم: أ.د./ الصفصافي
أحمد المرسى.

خامساً: المعاجم:

(١) «معجم صفصافي» تركي - عربي.. طبع في القاهرة
واستانبول - عدة طبعات منذ عام ١٩٧٦ م.

(٢) المعجم التركي - العربي/ الكبير.. دار الدعوة - استانبول
عام ١٩٨٥ م.

(٣) المعجم التركي - العربي/ الصغير.. دار ايتراك - القاهرة
الطبعة السادسة: ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢ م.

(ب) الكتب التي تحت الطبع، المؤلفات،

(١) التطور الديمقراطي في تركيا الحديثة والمعاصرة في جزئين.
«تأليف» (في المطبعة).

(٢) قضايا وهموم المواطن التركي في الشعر خلال القرن العشرين..

(٣) يشار كمال - شاعر الملاحم ومبدع الروائع - المجلس الأعلى للثقافة.

ثانياً: الترجمة:

(١) رحلة أوليا چلبى إلى مصر والسودان..

(٢) الصفيحة.. والقيظ.. وحكاية قذرة.. مجموعة قصصية ليشار كمال.. المجلس الأعلى للثقافة والفنون..

(٣) الدعامة الوسطى.. رواية للأديب التركي يشار كمال المجلس الأعلى للثقافة والفنون..

(٤) نظرة على تاريخ الأدب الأذربيجاني.. مترجم عن اللغة الأذارية..

(٥) تطور الفنون المعدنية السلجوقية..

(٦) الشاعر التركماني مخدومقلي وأشعاره العرفانية.. المجلس الأعلى للثقافة والفنون..

ثالثاً: المعاجم:

(١) المعجم العثماني.. التركي.. العربي.. الكبير معجم ثلاثي اللغة..

(٢) المعجم التركي.. العثماني - العربي الجديد.. معجم ثلاثي اللغة..

طبع بمطابع المدار الهندسية

تليفون/فاكس : ٥٤٠٢٥٩٨



المؤلف

- أ.د. / الصفصافي أحمد المرسى القطورى
- مواليد بلقاس دقهلية / فبراير ١٩٤٠
- الدكتور فى الآداب فى اللغات الشرقية
وآدابها - تركى - من جامعتى استانبول
وعين شمس فى ١٧/١٠/١٩٧٦ م.
- أول مبعوث مصرى إلى جامعة استانبول
- أستاذ مساعد فى ٩/١١/١٩٧١ م . فأستاذ
فى ٢٩/٢/١٩٨٨ م.

- أعير إلى المملكة العربية السعودية لتأسيس الدراسات التركية بها على مدار ١٥
يزيد عن عشر سنوات .
- قام ، ويقوم بتدريس اللغة التركية بثقافتها وحضاراتها فى كل الجامعات المصرية
والعربية ، وأستاذا زائرا فى بعض الدول الأوروبية .
- شارك فى العديد من المؤتمرات المتعلقة بالإمبراطورية العثمانية والثقافة والحضارة
التركية الحديثة والمعاصرة .
- له العديد من الأبحاث والكتب المؤلفة والمترجمة عن الحضارة الإسلامية والتراث
التركي الإسلامى .
- حاز على العديد من الميداليات وشهادات التقدير والتفوق عن أبحاثه المتميزة
، وكان آخرها الجائزة الأولى من رابطة الأدب الإسلامى العالمية فى مجال ترجمة
المجموعات القصصية عام ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م .
- حاليا أستاذ متفرغ ورئيس شعبة الدراسات التركية فى مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية - جامعة عين شمس .

هذا الكتاب

- أوراق تركية فى الثقافة والحضارة التركية ... اللغة ... والأدب والفنون ... وهو
تتمة للأوراق التركية التى سبقته عن التاريخ القديم والحديث والمعاصر لقدماء
الأتراك والعثمانيين وتركيا الحديثة بشتى تياراتها .
- إن معرفة الآخر ، والوقوف على تجارب الشعوب الأخرى لهو من سمات الشعوب
المتحضرة ... ففى ذلك إثراء لثقافتنا ... ونضجا لأفكارنا .
- والكتاب الذى بين أيدينا هو نبضة قلب ... وعصارة فكر ... وارتعاشة وجدان ...
ونفاذ بصيرة لمجموعة من الشعراء ، والقضايا والهموم التى
أعرضها عليك أيها القارئ العزيز ... لماذا ... ؟
- فالشاعر ينظر إلى المصائب بعين الدين ... فتكون سعادة ،
فيكون ملاكا .
- الشاعر يرى هموم الحياة بعين الطفولة ، فلا يعرف وجهه
بتحسن المستقبل ... متطلع دائما إلى الغد ... رغم الحواج
هو همزة الوصل بين السماء والأرض ... يرى فى حفيف ال
انحناء الفروع عطاء ... وفنونا ... وأغنيات الشعوب صد
والسجين ... والسجان .

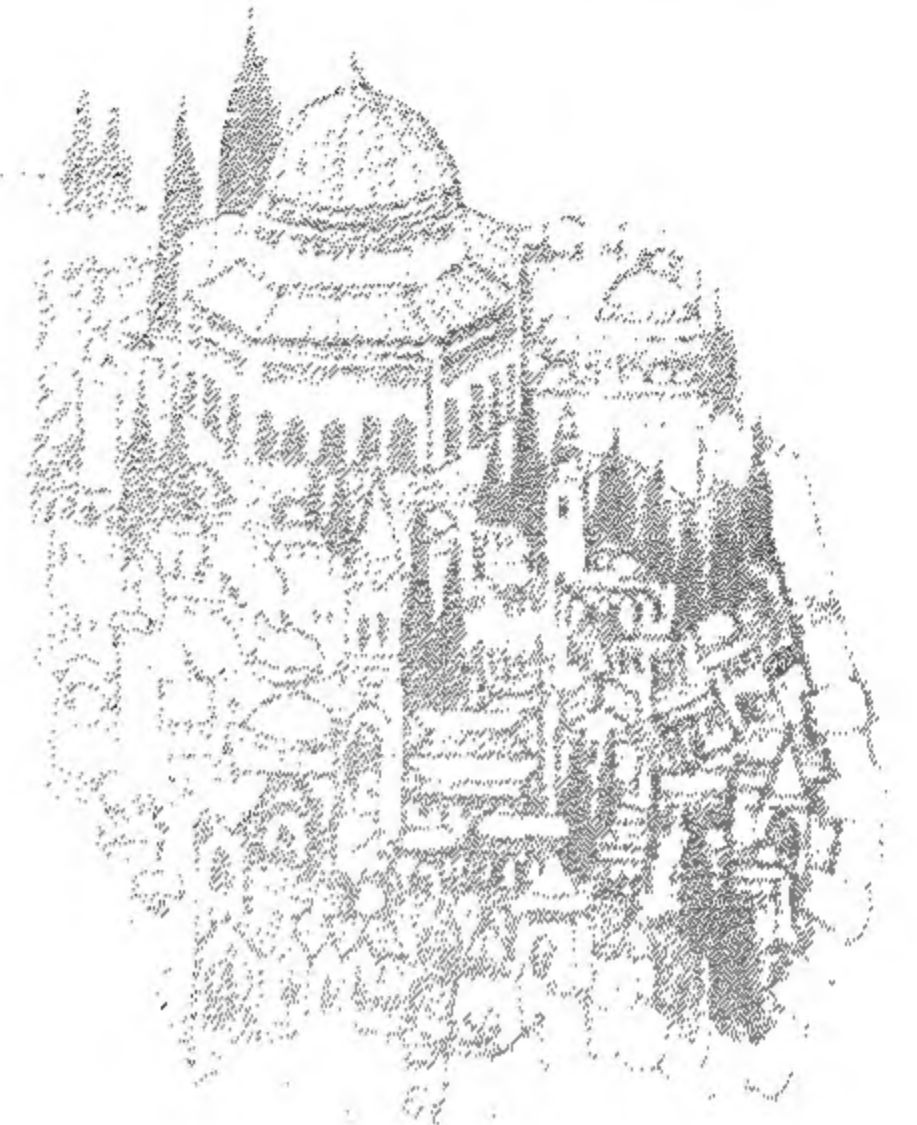
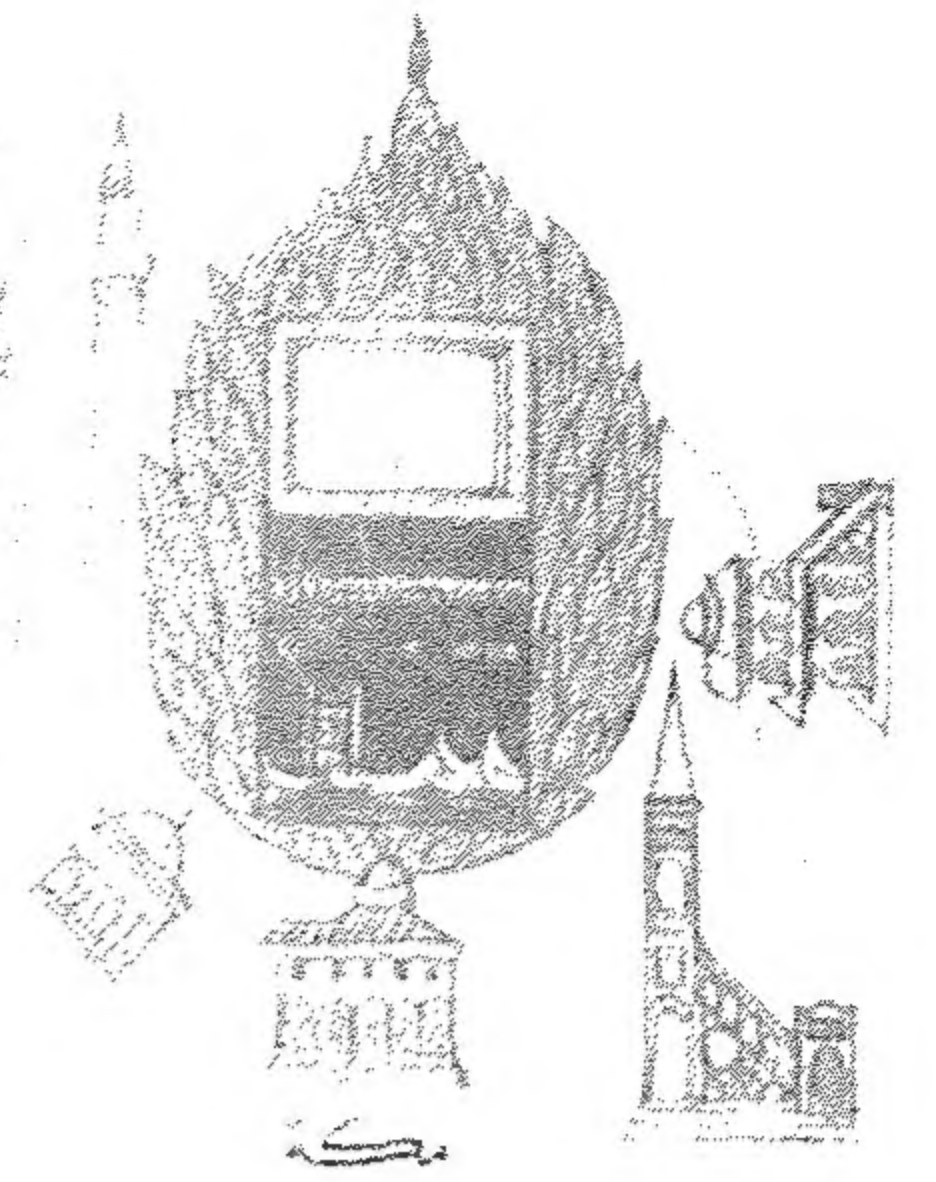
الناشر

ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع

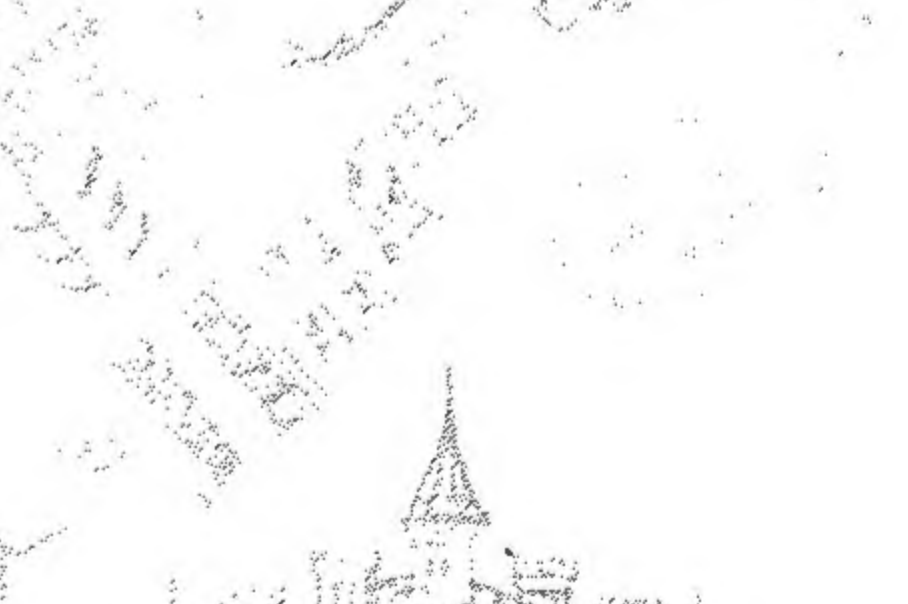
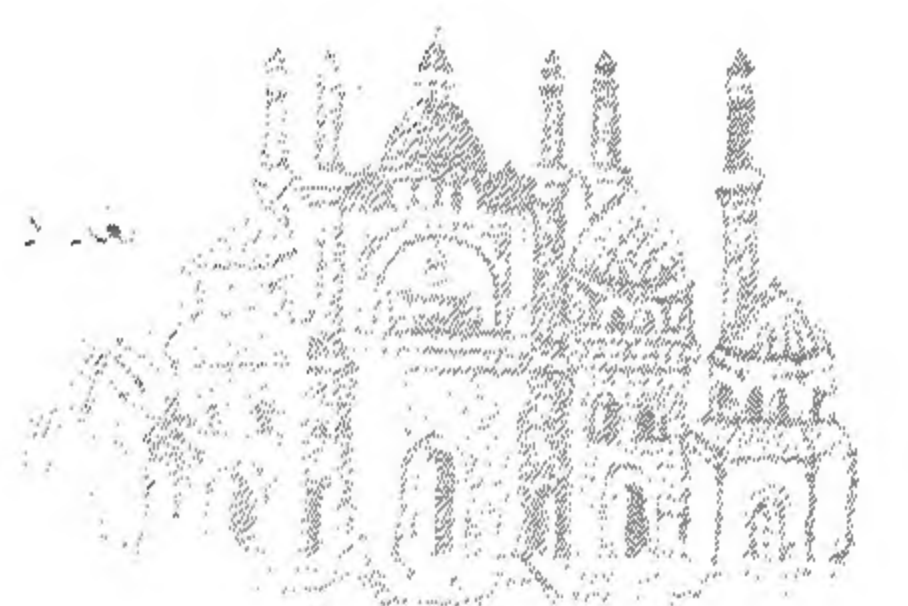
الإدارة: ١٢ شارع حسين كامل سليم (غرب مطار المازة) المازة - القاهرة

ص.ب. ٥٦٦٢ - هليوبوليس غرب - رمز بريدى: ١١٧٧١ - القاهرة

تليفون: ٤١٧٢٧٤٩ - ٠٠٢٠٢ (٣ خطوط) فاكس: ٤١٧٢٧٤٩ - ٠٠٢٠٢



القدس



حلب

